الاشتغالات الدلالية لأداء الشخصية الشريرة في العرض المسرحي مسرحية (فاوست) أنموذجًا

م٠ م٠ شعبان رجب عبد الرزاق
المديرية العامة لتربية الأنبار-الإشراف الاختصاصي

استلم: ١٦/ ٢ /٢٠١٨ النشـــر: ٢ / ١٢ / ٢٠١٨

الملخص:

يتلخص البحث في الاشتغالات العملية للتعبير الادائي التي يقوم بها الممثل داخل العرض المسرحي لإيصال دلالات المعنى الفني والفكري، فضلا عن الجمالي الى المتلقي، كون الشخصية الشريرة تأليفاً مركباً في الاداء والتعامل، وهي تشخيص مهاري لأداء الممثل المسرحي، إذ تقترن بحالات خاصة متصلة بأوضاع ذهنية معينة، وتوظف تعبيريا بشكل حركات وإيماءات تتلاءم مع بساطة الفعل المسرحي، لتتمظهر بدورها كصفة مميزة نفهم من خلالها التشبيه والرمز كدلالة على الشخصية، أذ ينبغي على الممثل ان يمتلك القدرة على خلق صور حسية وفكرية جديدة في الوعي الانساني على اساس تحويل الانطباعات المجمعة من الواقع واعادة تشكيلها فنيا داخل العرض المسرحي، بما يسمح للثقافة المجتمعية ان تقوم بترتيب الوعي بهذه الشخصية، وتحريك ذاكرة المتلقي بجذورها الضاربة في اعماق الانسان واساطيره ودياناته، وتراثه الشعبي والثقافي لاستحصال المعنى القابع فيها٠ لذا أتى البحث ليجيب عن التساؤل الاتي: (كيف يمكن للممثل ان ينتج دلالاته الفنية الادائية ليتمكن الجمهور بعدها من فك دلالاتها وفهمها والتواصل معها ؟) ٠

وقسم البحث على وفق:- إذ حددت مشكلة البحث واهميته وهدفه وحدوده، ومن ثم قام الباحث بتحديد مصطلح الشخصية الشريرة كي يتضح العمل، ثم جاء الاطار النظري عبر مبحثين: الاول، عن الشخصية الشريرة وابرز اراء المنظرين (السرد الفلسفي/المسرحي) اما المبحث الثاني فقد تناول الاشتغال الدلالي في عمل الممثل وكيفية تأسيس تقنياته الادائية، بعدها خرج البحث بمجموعة مؤشرات يمكن ان تكون اداة لتحليل عينة البحث، ومن ثم جاء التحليل الذي تناول فيه الباحث عرض مسرحية (فاوست) أنموذجاً للتحليل٠ وبعد التحليل خرج البحث بعدد من النتائج اهمها:- ومن اشتغالات الممثل في أداء الشخصية الشريرة، ليس ثمة قاعدة ثابتة او شرط مسبق ينص على عرض النموذج الشرير، وأي اسلوب يكون مقبولاً، لذا تعددت المدلولات التي لها اكثر من مستوى وان هذه المستويات الدلالية غير منفصلة داخل حقل العرض المسرحي، فكمية الحركة والدفق الايمائي، ورسم تشكيله الجسدي يعد منظومة تكوينية تكشف عن الدلالات المنضوية عبرها٠ بعدها قائمة بالمصادر التي اعتمد عليها في البحث٠

Abstract
Expressive Executions and the Performance of Evil Character in the Theatrical ShowThis paper is about the practical executions of the performative expression done by the actor in the theatrical show to convey the intellectual, social, and aesthetic meaning to the audience. The evil character is a composite character in performance and interaction on the stage. It expresses the performative activities and technical skills. It is associated with special cases related to specific mental conditions and is applied practically into movements executed willingly under anti-stimuli where the actor is supposed to have the ability to create new sensory or mental images registered in human consciousness on the principle of transforming the impressions gathered from reality and re-shaping them aesthetically inside the show in such a way as to allow the the societal culture to rearrange the awareness via this character which is deeply rooted in the depths of Mankind and his myths, religions, and popular and cultural heritage to grasp the their hidden meanings.This paper tries to answer the following query: how can the actor execute his performative techniques and how can the audience decipher meanings and understand and communicate with them. The paper is divided as follows: the problem , significance and limitations of the paper, explanation of the concept of evil character, the theoretical framework which consists of two sections: the first section is about the evil character and the views on it (philosophical/dramatic narration) whereas the second section deals with the expressive execution in the work of the actor and the way to establish its performative techniques. The researcher came out with some indicators that can be used to analyze the sample of the study. An analysis of Faust play as a sample was conducted then. The following results were arrived at: the movements and gestures of the actor and the the portrayal of his body shape as a multi performative and skill build-up. It is a projection on the intellectual, psychological, and social level of the character. It also contribute to enhance the dramatic action and push it forward. The amount of movement and the gesture flux is a shaping system that uncovers the coded meanings. A bibliography of the sources of the paper is given at the end of the paper followed by an Arabic and English

مشكلة البحث :(Research problem)

يعد العرض المسرحي رسالة موجهة الى المجتمع لذا لابد ان يقدم في رسالته ما يعني ويثير اهتمام المتلقي، بحيث يرى الجمهور شيئا من قضية تحول الانسان من منظور أعادة بناء وفهم قضية الشر في الوجود، لذا اكتسبت الشخصية الشريرة ملامح جديدة في شكل الأداء، وابراز اهميتها من كونها ترتبط بالأحداث المحتملة، وتكون صدى مدويا، ولها انعكاس حقيقي لمجريات الزمن القريب، ومتناً حكائياً لعرض مسرحي ينشد التأثير في المتلقي، لان تلك الشخصية تتخذ من فلسفة الذات التي تساندها القوانين التي تعزز مظاهرها، لإنتاج دلالاتها الجدلية والشرطية، والتي تكون متناغمة لدرجة التصادم، ولتضفي بأدائها الشرعية على اللعب

التمثيلي، الذي يتأرجح بين الالفة والغرابة، حاملا نظامه الرمزي ليدجن الغريب المختلف ثقافيا وغير العادي ويضع حدودا لاستيعابه، والسعي للتخلص من الثنائيات كموقف، وطباع، وذوق جمالي يشارك فيه الاخرين٠لتتجسد دلالة التفاعل الوجداني٠

"فالعرض المسرحي يقوم على اساس بناء الشخصيات"(لايوس ايجري،١٩٩٨،ص٩) (سلبية-ايجابية) وفق المعايير الثقافية والنسقية للمجتمع ككل، ثم لا تلبث ان تنشأ مجموعة من القواعد المنتظمة الخاصة بالمسرح لتصدر عنها اشتغالات مختلفة في رسمها بين النموذج والشخصية والنمط، ووظيفتها والمحاذير التي تحيط برسم الشخصية الشريرة لمشكلاتنا المعاصرة٠ولكون الممثل من الدلالات المفتوحة في عملية بناء العرض المسرحي فعليه يقع الحمل الأهم في ايصال دلالات الشخصية، فالوعي الواضح بالطريقة التي يعمل بها الممثل وكيف يمكنه تحديد وقراءة دوره على أساس تحليل جميع الوسائل التي يوظفها والتي تحيل الى الدلالات الفكرية والجمالية متجنباً الانطباعية المجردة، ويسهم مساهمة كبيرة في التعبير الادائي والمهاري للعرض الدرامي٠فمهمته الاولى في محاكاة الشخصية المسرحية عن طريق التعابير الفيزيولوجية والشعورية، عبر دراساته الانثربولوجية (علم دراسة الإنسان، يدرس الإنسان وسلوكه وأعماله) (أبو هلال، ١٩٧٤، ص٩) والفيزيولوجيا أو علم النفس، وحس سلوكياته وتمكنه من اداء هذه الشخصية٠لذا تبرز مشكلة البحث في التساؤل الاتي:-(لقد انصرف اهتمام الممثل على ديناميكية اشتغاله على اداء دوره، الذي انصب على التنظيم الشكلي للعرض المسرحي، فما هو الأثر الفعّال لقياس قدرة اداء الممثل لدوره والتي تشتمل علي كل صفات الشخصية وتجعل الممثل الذي يقوم بدور الشخصية الشريرة فريداً مميزاً عن الآخرين(أيقونة) ؟مع الاعتراف بوجود قدر من التشابه بين الخصائص العامة للشخصيات الأُخرى، لأن الإنسان بحد ذاته دلالة وتعبير فني جمالي عن جملة الخصائص الجسدية والمعرفية والمزاجية والوجدانية في صورة معينة٠فما هي نقطة الارتكاز التي تمكن الممثل ليهتدي بما هو طبيعي ومألوف في الحياة اليومية، ليشابه عمله للواقع؟ ويؤسس لدلالات وتصورات وجدانية وحسية وجمالية ؟وعليه جاء عنوان البحث: (الاشتغالات الدلالية لأداء الشخصية الشريرة في العرض المسرحي)٠

أهمية البحث : (research importance)

تكمن اهمية البحث في أنه يفيد الممثلين والمشتغلين في حقل انتاج العرض المسرحي كونه تحديد وقراءة عمل الممثل لأداء الشخصية الشريرة، التي تحيل الى الدلالات الفكرية من حيث مرجعياته الدراماتيكية في مسرحية فاوست للشاعر الإنكليزي كرستوفر مارلو(**Christopher Marlow**) وترجمة الدكتور محمد رشاد رشدي٠

هدف البحث : (Research goal)

الكشف عن فاعلية تنشيط الذاكرة الانفعالية لدى الممثل لمشابهة الشخصية الشريرة التي يمثلها في العرض المسرحي، بوصفه مفهوماً فنياً فكرياً في مسرح الجامعات العراقية.

حدود البحث: (search limits)

اداء الممثل في العرض المسرحي العراقي وتحديدا في عرض مسرحية (فاوست) جامعة بغداد- كلية اللغات- قاعة الشهيد فؤاد البياتي- ٢٠١٣

تحديد المصطلحات: (Terminology)

الدلالة: في اللغة مصدر دَلَّهُ على الطريق دَلالَةً ودِلالَةً ودُلولَةً، في معنى أرشده.(الصحاح، ١٩٩٠) ودَلَّه على الشيء يَدُلُّه دَلاًّ ودَلالةً فانْدَلَّ: سدَّده إليه، والدَّلِيل: ما يُسْتَدَلُّ به، والدَّلِيل: الدَّالُّ، وقد دَلَّه على الطريق يَدُلُّه دَلالة ودِلالة ودُلولة والفتح أَعلى، والدَّلِيل والدِّلِّيلي: الذي يَدُلُّك (لسان العرب،١٩٩٢).

أما عن المُحدَثِين، فقد عرف أحدهم علم الدلالة بأنه: "العلم الذي يدرس المعنى، أو دراسة المعنى"، أو "ذلك الفرع من علم اللغة الذي يتناول نظرية المعنى"، أو "ذلك الفرع الذي يدرس الشروط الواجب توافرها في الرمز حتى يكون قادراً على حمل المعنى" (علم الدلالة، ص١١، ١٩٨٨).

التعريف الإجرائي: (Procedural definition)

تبين من هذا العرض لمفهوم الدلالة عند أصحاب المعاجم أن النظر في الدلالة لم يكن حكراً على اللغويين، بل شاركهم في تصورها الفنانون عبر اشتغالاتهم بعروضهم المسرحية.فهناك الدلالة العقلية اللفظية، مثل: دلالة سماع الصوت خارج المسرح على وجود متكلم والدلالة العقلية غير اللفظية، مثل: دلالة رؤية الدخان على وجود النار والدلالة الطبعية اللفظية، مثل: دلالة لفظ (آخ) على التألم و الدلالة الوضعية اللفظية، مثل: دلالة الألفاظ على معانيها، كدلالة لفظ قلم على معناه و الدلالة الالتزامية: وهي دلالة اللفظ على معنى ملازم للمعنى الذي وضع له كدلالة لفظ (حاتم) هنا (حاتم الطائي) وإنما يراد وصف يوسف بالكرم الملازم لحاتم الطائي، وهناك انواع كثيرة من الدلالات المستخدمة في العرض المسرحي كالدلالة الصوتية: وهي تعني طريقة نطق الكلمة، حيث يُمكن للمعنى أن يتغيّر باختلاف نبرة صوت الكلمة، ودلالة الإشارات، والرموز، والايماءات(دلالة الممثل)، كذلك لون الزي والقناع الذي يرتديه الممثل اشتغال يقوم بإثارة الجمهور عن طريق استثارة ذاته، فالممثل ينبغي أن يقترب من الدلالة التي توجب ادراك شيء بسبب ادراك شيء ملازم له.(شَرَّ) فلانٌ- شِراً، و شِرَّة : مَالَ الى الشَّرِّ.و- تعوَّده و- فلاناً - شُرَّا : عابَهُ و الحقَ به الشرَّ . (الشَّرُّ):السوءُ والفسادُ. (ج) شُرُورٌ . ويقال: رجُلٌ شَرٌّ: ذو شرٍّ.(ج) أَشرار، و شِرَارٌ.ويقال: هو شَرُّ الناس، وهي شَرُّ الناس، وشَرُّهُ الناس، و شُرَّهن.شَرَّ الرَّجلُ: مال إلى الشرِّ- وتعوَّده- اتَّصف به. (المعجم الوسيط، ج ١، ١٩٧٢، ص٤٧٨)

"الشخصيّة"(Personal) (عرفها أبن منظور) ومن خلال مادة (ش خ ص) التي تعني سَوَّادَ الإنسان وغَيِّره تَراه منْ بعَيد وجَمْعُه في القلَّة(أَشْخُص) وفي الكَثْرة(شُخُوص)و(أَشْخَاص)، وكل شيء رأيت جسمانه فقد رأيت شخصه- والشخص هو كل جسم له ارتفاع وظهور- وشَخَصَ تعني ارتفع، والشُخُوص ضد الهبوط٠

ولم ترد كلمة "شخصية"إلاّ في العصر الحديث، وقد جاءت مترجمة عن اللغة الفرنسية في الأصل التي استخدمت فيها كلمة شخص (Personne) في القرن الثاني عشر الميلادي (روزنفال، ١٩٨٠،ص٢٦) وهي مشتقة من الأصل اللاّتيني (Persona)، وهذا الأصل" يدل في البداية على القناع الذي يضعه الممثل على وجهه أثناء أداء الدور المسند إليه، ثم صار بعد ذلك يدل على الدور نفسه"(التويخي، ١٩٩٣، ص٥٤٦)٠

اما الشخصية بالمفهوم المعاصر فقد عرّفها رالف لينتون بأنّها: "المجموعة المتكاملة من صفات الفرد العقلية والنفسية٠أي المجموع الإجمالي لقدرات الفرد العقلية وإحساساته ومعتقداته وعاداته، واستجاباته العاطفية المشروطة"(لينتون، ١٩٦٤، ٦٠٧ص) ويرى الباحث ان لينتون، قد ادخل الشخصية الشريرة من ضمن تعريفه العام إذ يعبّر مفهوم الشخصيّة لديه عن الوصف الاجتماعي للإنسان، والذي يشمل الصفات التي تتكوّن عند الكائن البشري من خلال التفاعل مع المؤثّرات البيئية، والتعامل مع أفراد المجتمع بصورة عامة٠وهذا ما يعبّر عنه بـ (الجوهر الاجتماعي للإنسان)أي أنّها مجموعة الخصائص (الصفات) التي تميّز فرداً / إنساناً بذاته، من غيره في البنية الجسدية العامة، وفي الذكاء والطبع والسلوك العام وكلّ شيء يدخل في محتوى السلوك ٠

وعرفها الغامري :"بأنها نتاج الصيغة الثقافية التي تسود مجتمعاً ما"(الغامري، ١٩٨٩، ص ٤٢) ويرى الباحث: أن كون الإنسان يتميّز بشخصيّته ولا يشبه أحداً، فهذا يعني أنّ لكلّ فرد مكوّناته الجسدية الخاصة، وله طريقته وأسلوبه في الشعور والإدراك والسلوك، بما يطبعه بطابع مميّز لا يتكرّر عند أي شخص آخر بالصورة ذاتها٠فالشخصية تقوم على الجنس الذي تنتسب اليه، ونوع العمل والتعليم والدين والهيئة الاجتماعية التي تعيش فيها، كل هذا يؤثر تأثيراً عميقاً في صاحبها، فالشخصية تحدث عقدة المسرحية لأنها هي التي تحدث الفعل(أحداث الموضوع) فهي مجموعة الصفات والملامح التي تميز الانسان بذاته٠

الشخصية الشريرة: (The evil character)عرفها :(ابراهيم١٩٨٥، مادة شرير، ص٨٠)"الشخصية التي تمارس ما ضد المصطلح الخلقي للمشاهدين٠وعادة ما تستهدف تلك الممارسة في المسرحية البطل الذي تتعاطف معه الجماهير وفي كثير من المسرحيات يركز المؤلف اهتمامه على الشخصية الشريرة كما هو الحال في(مكبث) لشكسبير و(دون جوان) لموليرا او يتقاسم البطل مع الشرير مظاهر البطولة المسرحية كما هو الحال في مسرحية (عطيل) لشكسبير"٠

تعريف توفيق الحكيم:"الشخصية الشريرة" الخير بأنه الفعل الارادي الذي يؤدي الى نفع الغير، والشر بأنه الفعل الارادي الذي يؤدي الى ضرر الغيراذ لا يوجد شر او خير الا لوجود الغير" (الحكيم،١٩٧٦،ص٤٠) اي إنهُ يربط بين الارادة والفعل والنتيجة، لا يتفق الباحث مع الحكيم لمفهومه عن الشخصية الشريرة، بأن الشر فعل ارادي، لكنه لا يؤدي بالضرورة الى النفع او الضرر، لأن الشر ينبع من طبيعة الشخصية وليس من نتيجة عملها،(وَعَسَى أَنْ تُحِبُّوا شَيْئًا وَهُوَ شَرٌّ لَكُمْ وَاللَّهُ يَعْلَمُ وَأَنْتُمْ لَا تَعْلَمُونَ) (البقرة، الآية ٢١٦)والمهم هو الارادة ثم الفعل، اما النتيجة فقد تأتي بعكس ما أريد منها. وإلا فهل كان المصير المأساوي الذي انتهى اليه "أوديب" هو الهدف الذي سعى اليه من وراء فعله الارادي بإنقاذ طيبة من "الهولة" ثم محاولة انقاذها من الوباء،هل كان "روميو" ينوي الانتحار وهو سادر في حبه "لجوليت" اذن النتيجة هنا ليست طبقا لمنطق الحكيم بل طبقا لمنطق المأساة وفقاً مع النية والفعل لا وفق النتيجة.

التعريف الإجرائي: (Procedural definition)

تحتل الشخصيّة (Personal) أهمية خاصة في الأبحاث والدراسات منذ أَرسطو إلى العصر الحديث، بوصفها عنصرًا مركزيًا في العمل القصصي والمسرحي.وقد تناولتها مجموعة من الدراسات في حقول معرفية مختلفة، وكان مفهومها مرتبطًا بالحقل الذي تنتمي إليه، كما أن ثمة دلالة مشتركة بين مجموعة من الحقول والمدارس المختلفة التي تناولت الشخصية بالدراسة، فقد تعدّدت تعريفات الشر، تبعاً للنظر إليه من جوانب متعدّدة، وبهذا لم يستو"للشخصية الشريرة" مصطلحا أدبيا واضح المعالم لخلو المعاجم الادبية المختصة من التعريف به. فالشخصية الشريرة، بهذا المفهوم تتسع دلالاته حدود اللفظة اللغوية الى محددات ثقافية وفلسفية، ويقترح الباحث التعريف الاجرائي للشخصية الشريرة: وظيفة لإيصال رسالة موجهة بقصد، بهدف الاضرار، او الرفض، او التمرد، وهي تكوين مركب، يقترن بحالات خاصة متصلة بأوضاع ذهنية قبلية، تعمل بتلقائية وبقصد تحت تأثير الحوافز المضادة، لتشكل ظلالاً فكرية وتحويل الانطباعات المجتمعية لهدف ما، لتعزز وعيها الثقافي والنفسي والاجتماعي، فتنمو وتتطور من خلال تآزر سماتها وقدراتها، وعملها، وفاعليتها مع مواقف الحياة المختلفة، وتعنى بالإنسان ووجوده.

الفصل الثاني

المبحث الاول

سرد فلسفي:(A philosophical narrative)

أن مشكلة الخير والشر من اهم المشكلات الفلسفية التي تحتل اهمية كبرى، ويكفي ان نذكر انه عند تقديم تعريف الاصطلاح" الخير والشر" عند الفلاسفة، نجد ان اكثر المعاجم الفلسفية تذكر تعريف "ابن سينا" للخير باعتبار ان هذا التعريف قد تأثر به الكثيرون من بعده، فيقول: "إن الخير مقصود بالذات، والشر مقصود بالعرض، وأن كل ما في العالم هو لأجل الخير ولأجل غاية، وان وجود الشر هو قليل بل ان وجوده نفسه

لأجل غاية، فوجوده ضرورة تابعة لوجود الخير"(منى،١٩٩١،ص٦) ولما لهذا الموضوع من ارتباط بمجالات عِدّة انسانية او الهية، وليس مبالغة ان نقول ان حياتنا المعاصرة بما فيها من مشكلات وازمات وحروب، وما قد يشعر به الانسان من صراعات نفسية وصراعات خارجية، هو نتاج لأفكار تبنتها بعض الشخصيات، بدافع الجهل واللامبالاة" فَرِيقًا هَدَىٰ وَفَرِيقًا حَقَّ عَلَيْهِمُ الضَّلَالَةُ-إِنَّهُمُ اتَّخَذُوا الشَّيَاطِينَ أَوْلِيَاءَ مِن دُونِ اللَّهِ وَيَحْسَبُونَ أَنَّهُم مُّهْتَدُونَ" (الآيه٣٠،سورة الاعراف)

فتعريف " ابن سينا" للشر" ينص على أَنّ الشر لا ذات له، بل هو اما عدم جوهر او عدم صلاح حال الجوهر٠وهو لا يحدد للشر ماهية حتى نعرفه بها، فهو تعريف عن طريق رسم سالب، يؤذن بأن الشر هو نقص وحرمان من كمال ما"(منى،١٩٩١،ص١٤) واذا كان الشر لا ذات له عنده، الا انه دائما له موضوع ومحل يحل فيه ويظهر من خلاله، وهذا الموضوع هو موجود ما، فوجود الشر اذن تابع للخير، ولذا يرفض القول بالشر المطلق، فكل شر هو شر نسبي،" فالشر اذن ليس له وجود حاصل ومحسوس بل هو يظهر من خلال الموجودات، مثل ذلك العمى، فليس له وجود مجرد، وانما هو شر يظهر من خلال موجود هو العين٠"(منى، ١٩٩١،ص١٥) ومن خلال ما تقدم وعن طريق نموذج ابن سينا ومقياس محدد، فباستطاعتنا القول بفاعلية هذه الشخصيّة وتكاملها كنتاج اجتماعي من جهة، وكمحرّك لتصرّفات الفرد ومواقفه الحياتية من جهة أخرى٠وقد احتلّت الشخصيّة الشريرة والعوامل المؤثّرة في تكوينها، مكانة مهمة في الدراسات النفسيّة والاجتماعية، وذلك بقصد التعرّف إلى مكوّنات هذه الشخصيّة، وكيفيّة تكيّفها وتفاعلها مع البيئة المحيطة، وبما يتيح نمو الشخصيّة وتطوّرها، ويمكن القول بأنه تبعاً للتعريفات السابقة قامت نظريات تدرس الشخصية الشريرة وتحللها "من جانب اللاوعي أو جانب الاتجاهات النفسية" (الساعاتي، ١٩٨٣،ص١٢٢) وغير ذلك مما يتعلق بتحليل السلوك النفسي للشخصية التي لها طبيعة سلوكية وسمات خاصة مثل مشاكل جسمية، شكل الاعاقة، عدم الشعور بالأمن، تدعون لردود فعل توصف بالشريرة، والذي يهمنا في السمات النفسية الإفادة من كون كل مثير أو حافز يجب أن يكون على الأقل مساهماً في كشف الشخصية التي تُشتق أفعالها من الحدث الذي تقوم به٠وعلى سبيل المثال، فإن الشخص الذي يقوم بفعل الإنقاذ يُسمّى منقذًا، والشخص الذي يرتكب الشر يُسمّى شريراً، بصرف النظر عن الدوافع النفسيّة والغرائز التي جعلته يفعل ذلك الفعل، والحقيقة إن أهمية تلك السمات تسهم في الكشف عن علاقة الوظائف وعلاقة الشخصيات، ولهذا فإنّ سمات الشخصية النفسيّة تتّضح من خلال الوظيفة التي تقوم بها٠وقد لاحظ تزيفتان تودوروف(Tzvetan Todorov)"أن مقولة الشخصية من أكثر المقولات غموضاً، وأشار إلى قلة الاهتمام بدراستها"(تودوروف، ١٩٩٠، ص٣٧) وهناك "من ربط الشخصية بالواقع لكي تمثل نماذج اجتماعية معينة، وبذلك تكتسب الشخصية أصالتها"(لوكاتش، ١٩٧٢، ص١٥٦) ومن هنا يمكن الإشارة

إلى أن مفهوم الشخصية- بوصفها صيغة وجود معينة لشخص ما- تبلور من خلال تجريب الأعمال المسرحية الإبداعية دون الدراسات التنظيرية، وتبعاً للنظر إليها من جانب الوعي الفني للدراما نستنتج:

نموذج الهويّة الشخصيّة(الذاتية): وتعني شعور الفرد بذاته، وغالباً ما تصدر الاحكام على المظاهر أو الأحداث أو الأشخاص من وجهة نظر شخصية بتأثير من الميول والعواطف، وهي نقيض الموضوعية التي تحاول تحديد الحقيقة من دون انحياز، إذ اهتم ستانسلافسكي بنموذج الهوية فيقول "إن قوانين الفن هي قوانين الطبيعة ذاتها، وإن القدرة على التقمص الروحي و الخارجي هي المهمة الأولى للممثل"(ستانسلافسكي،١٩٨٣،ص٣٥٠)فالممثل هو العنصر الرئيسي على خشبة المسرح ، وكل ما هو خارج عنه هام بقدر ما هو ضروري له في العمل،لذا طلب من الممثل أن يستكشف القدرات المبدعة الكامنة في داخله ، وأن يستثمر الذاكرة الانفعالية لتحقيق التطابق بين تجربته الذاتية ومسار الشخصية في العمل الفني٠هذا بالإضافة إلى سعيه نحو تطوير تقنيات جسدية مستمدة من الإيماء و الارتجال للوصول إلى مصداقية الأداء. ولكي يتخلص من الآلية في أداءه، الذي يشمل جوانب الشخصيّة كافة، من بداية المسرحية وحتى نهايتها، هو رفض اسلوب الكليشة، ومحاكاة هويته الشريرة(دوره) لتبقى لا ذات لها، على الرغم من وجود التغيّرات الوجدانية، التي تحدث بفعل عاملي :(الموضوع، والغاية) إذ ينبغي له الأخذ بعين الاعتبار تطوير وسائله في التعبير، ليجعل الشخصية اكثر مرونة وقدرة على توصيل الفكرة وان يكون قادراً على التعبير عن نزعة الشر، وغالباً وجود الشخصية الشريرة في العرض المسرحي تابع لنقص وحرمان من كمال معين٠

نموذج اجتماعي : تتحدد الشخصية الشريرة من خلال شخصية نمطية متعارف عليها او الوظيفة التي تقوم بها، كنتاج اجتماعي من جهة، وكمحرّك لتصرّفات الفرد ومواقفه الحياتية من جهة أخرى، وبهذا تتسع دلالات النموذج الاجتماعي حدود المعنى اللغوي الى محددات ثقافية فلسفية، ترتبط بالواقع لكي تمثل نماذج اجتماعية معينة٠ فهي ما تقوم به من دور، لهذا فقد ترتبط الشخصية بالدور وبطبيعة هذا الدور، وقد تُحصر الشخصية الشريرة بالأفعال التي تقوم بها تبعًا للدور في العرض المسرحي لذا جاء أداء الممثل في المسرح الملحمي كنموذج اجتماعي، وذلك للحيلولة دون أن ينفعل الممثل كالسكران، إذ اكد "برشت" على أن العلاقة بين الممثل و الشخصية ليست علاقة تشابه و تقمص، وإنما علاقة تغريب، أي ابتعاد مقصود، بحيث يقوم الممثل بعرض الشخصية على الجمهور بدلاً من أن يجسدها٠وهي النظر إلى الشخصية من خارجها ، أي من موقف اجتماعي و يسمي هذه المرحلة بمسؤولية الفنان أمام المجتمع. إذ يتضح معنى الشر من خلال علاقات التشابه والتقابل والتراتب والتوزيع التي تربطها بالشخصيات الأخرى وبقية عناصر المسرحية٠ومن الواضح إن الشخصية الشريرة يجب ان تجعل من اداءها ذلك ملحوظاً وهذا يتحقق عندما تجعل من التناقض موضوعاً، وهذا يتطلب طريقة خاصة في الأداء التمثيلي لا تعرقل حرية ووضوح تفكير المتفرج، لان مهمة الممثل رسم صورة دقيقة للشخصية٠

المبحث الثاني

الاشتغال الدلالي في عمل الممثل: (Semantic work in the actor's work)

يعد الصراع أهم العناصر التي يرتكز عليها البناء الدرامي٠ويعنى الصراع بوجود قوتين رئيستين متضادتين، ينتج من تقابلهما او التحامهما، ما يدفع الحدث الى الامام من موقف الى آخر، في حركة مستمرة تقود البناء الدرامي نحو ذروة رئيسية للأحداث، ومنها الى النهاية او الختام، من خلال الفعل ورد الفعل٠يقوم البناء الدرامي السليم على شخصيات رئيسية ذات ابعاد محددة(البعد الجسماني/ الاجتماعي/النفسي) تعطي تبريرا منطقيا لصفاتها في ظل الاحداث التي تمر بها، لان الدراما اقترنت بممارسة الفعل، والعمل معبرة عن الارادة الانسانية، وان ما يميز الارادة هو وجود صراع، والصراع "هو تصميم واع على اداء فعل معين ويستلزم هدفا ووسائل لتحقيق هذا الهدف، والعمل الارادي وليد قرار ذهني سابق" (مدكور،١٩٨٣،ص٧) والارادة ترتبط ارتباطا وثيقا بالشخصية (شريرة/ خيرة) فهي" صورة لفعاليّة الشخصيّة، التي تتضمن في شكلها تمثل الفعل الواجب انتاجه ووفقا آنيا للنزوع نحو هذا العمل، تُصّور الاسباب الموجبة للقيام به، والانفتاح لقراءة معينة، تبعاً لقراءة الممثل او قرار التصرف، ومن ثم التوصل الى تنفيذ الفعل"(لالاند،٢٠٠١، مج٣، ص١٥٦٣)٠اي بمعنى ان بعض الصور التي تشكل المشهد المسرحي تكون أشبه بأيقونة مؤثرة، لدرجة انها تؤثر على روح المتفرج، فعمل الشخصية على دورها ما هو الا محاكاة افعال وليس محاكاة اقوال في دلالاته وتأويله، وذلك لتبرير الفراغ الذي يداخل المتلقي٠إذن فعالية الممثل تقاس بقدرته على اداء دور الشخصية الشريرة التي تشمل على كل صفات الشخصية التي تجعله مميزاً عن الاخرين مع الاعتراف بوجود قدر من التشابه بين الخصائص العامة للشخصية بين الافراد، وهذا ما اكده ستانسلافسكي في تدريباته للممثل المسرحي، وبالتالي فان صراع الشخصيات الفعّال-الذي ليس بالضرورة ان يكون ذا اثر فعال- فهي تعبير عن جملة من الخصائص الجسدية والمعرفية والمزاجية والوجدانية في صورة معينة٠عبر عملها الصحيح وتحديد اثر ادائها فوق منصة المسرح٠وان الصراع الذي ينطوي على ارادات(شريرة/خيرة)متصارعة، بقصد ما، تتطلب تحدياً، وتوثباً متواصلاً لبلوغ تلك الارادات الى غاياتها٠ويرى الباحث: بما ان كل قصد له هدف، ففي داخل كل هدف توجد القيمة، بمعنى أن القيمة هي المضمون المباشر للهدف، لكن القيم تترسخ في علاقتها بحرية الشخصيات، فالشخصية الشريرة عنصر واحد من عناصر العمل المسرحي لا يمكن دراسته او تحليله بمعزل عن العناصر الاخرى، لان الشخصية تحمل قيمتها وملامحها وابعادها، بل تقدم نفسها، من خلال علاقتها بسائر الشخصيات في المسرحية، من خلال مواقفها وردود افعالها تجاه الاحداث٠ بقدر ما تتصف الشخصية بالطابع الحيوي، تعرف وتقاس بما يتوفر بين مكوناتها من تكامل مع باقي الشخصيات داخل العمل المسرحي٠فأن وجهة النظر الاجتماعية في تجسيد الشخصية لتؤيد صحة تغيير الاداء من حالة الى اخرى بما تقتضيه طبيعة تعامل الشخصية مع باقي

الشخصيات على خشبة المسرح، لذا يؤكد (كارلسون) "كل شخص يعي في وقت او آخر انه يلعب دوراً اجتماعياً ما، وادراكا ان حياتنا حسب انماط مكررة من السلوك التي يفرضها المجتمع"(كارلسون، ١٩٩٩، ص٥)إذ يتبن للباحث ان هناك مفهومان مختلفان لأداء الشخصية الشريرة أحدهما يشتمل على استعراض المهارات والاخر يشتمل على الاستعراض ايضاً، ولكنه استعراض أنماط معروفة ومقننة من السلوك (شخصية نمطية إي ذات ابعاد محددة لا تقبل التغيير) إي من اجل خلق شخصية مسرحية تدفع نحو التنوع ويمنح اداء الممثل صفة الوعي الذي يقترن بصفة الاقناع وليس بكونه نمطاً ثابت للشخصية، وفق ادوات الممثل الصوت والجسد، لزمان ومكان العرض المسرحي، بما يضمن بقاء الطابع المميز للشخصية (أيقونه) من تكامل وانسجام وتماس في مسارها التعبيري الدرامي٠في حين يؤكد جيلين ولسن "إن اداء الشخصية يعادل الانجاز الذي يشتمل على قدر معين من القدرة والكفاءة والسيطرة على الادوات والوسائل التي يتم من خلالها اداء الممثل، ويؤكد: بأنه سلوك يتم بقدر معين من المهارة في مجال معين، فأداء الممثل يتطلب قدرا مناسباً من التدريب والاستعداد والتهيؤ حتى يصل المرء مرحلة التمكن والكفاءة"(جيلين، ٢٠٠٠، ص٨) إذ انصرف اهتمام الممثل على ديناميكية اشتغاله على اداء دور الشخصية الشريرة، الذي انصب على التنظيم الشكلي للفرجة بواسطة مجموعة فنية متتابعة، كالموسيقى وتشكيل الفضاء المسرحي، والايماء المناسب للإيقاع، ليكشف عن الصور المتحكمة في انتاج المعنى أولاً وجماليات الأداء البصري، سواء ما تعلق بعمل الممثل أو ما اتصل بفنون العرض المسرحي من إضاءة، وديكور، وملحقات، فوظيفة الممثل لا تنحصر في المحاكاة الطبيعية للواقع فحسب ولكنه يؤسس لدلالات وتصورات وجدانية وحسية وجمالية، والمتمثلة اولاً: في الحكي (الحوار) الذي يتآلف من اصوات ينتج عبرها دلالات متباينة وغير متناهيه، فالكلمات عادة ما يصاحبها تعبيرات الوجه، فاشتغالات الممثل تقوم على عدد لا نهائي تقريباً من التراكيب المحتملة باستثارة، وتكرار، واستبعاد وتصحيح، ومعارضة للتشكيل الجسدي المهاري الذي يؤدي الى إحداث تطور في الاداء الدلالي، للإحاطة باطار الفعل التقني الذي يُطرح فوق خشبة المسرح٠ثانياً: لغة الجسد ضمن ابعاده المتوثبة، التي تبعث منه الاوامر والافكار والمضامين الحسية، وحركات الممثل وتقطيعاته للفعل المرئي وفق ما تمليه الطبيعة الفيزيائية الخاضع لها الممثل، اضافة الى طبيعته الثقافية٠أي إن كل عناصر العرض الدرامي لغة الحوار والمنظر والإيماءات والملابس والماكياج وتلوين الصوت بالنسبة للممثلين، مثلها مثل العديد من الاشتغالات الأخرى، يسهم كل منها بطريقته في تميز الاداء التفاعلي فوق خشبة المسرح لان الممثل يدخل في علاقة مباشرة مع الجمهور حيث يقابل الممثلون المشاهدين في مكان وزمان معدين مسبقا لذا تتعدد الدلالات وتتباين من وجهة نظر المتلقي، ومن الاشتغالات الدلالية التي تساهم في عمل الممثل وظيفة المرئيات وتصميم الديكور ودوره في انتاج المعلومات بوصفها البنية التحتية التي تحدد حركة الممثلين وتؤثر في أدائهم ومشاعرهم، كذلك وظيفة المنظر المسرحي وهي وظيفة معلوماتية أيقونية تحدد المكان والزمان والأوضاع الاجتماعية

للشخصيات. ويلعب الضوء دوراً بصرياً يزيد من فعالية اشتغال الممثل، فهو يؤدي وظيفة أيقونية واضحة كتصوير الليل والنهار، إلى جانب عرض جوانب رمزية كتوجيه انتباهنا بشكل خاص إلى نقاط بؤرية في الحدث، أو(حالة نفسية للشخصية) . وتعد الموسيقى والصوت من الاشتغالات التي تُفعّل دور الممثل لتشكل نظامه الدلالي. يوضح كل ما بحثناه أننا لا نستطيع أن نتكلم بشكل آمن عن إنتاج معني الشر، إي أن الممثل لا يستطيع أن يؤدي بشكل آمن ليعبر عن انتاج المعنى، فالمعنى يُصنعْ وأحد أهم صناعة المعنى هم المشاهدون، أي إن المعني يُصنع دائما في المسرح، من خلال حدث مسرحي معين ينتج من التفاعل بين خشبة المسرح وقاعة المتفرجين، فالمسرح بحكم قراءته الذاتية والتي تؤسس علاقاته طرق المشاهدة التي تساعد المشاهدين على فهم نص العرض المسرحي، اضافة على الأدوات التحليلية الأخرى التي سبق أن نوهنا عنها لفهم النظام الدلالي المميز للمسرح. لذا يمكن القول أن "اختيار الممثلين هو أهم النظم والركائز الأساسية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه أولاً، وطريقة نطق الممثل لكلمات الحوار ثانياً، وحركة الممثل في الفراغ المسرحي من خلال رؤية سمعية وبصرية متآلفة ومنسجمة لتشكيل رؤيا المخرج ورؤيا العمل الدرامي المعروض فوق المكان المسرحي، لها دور هام في تحديد المعنى"(آن أوبير سفليد،ص٩٨، ١٩٩٤) إي بمعنى التنوع في العرض الفني الواحد يؤدي على القضاء على الملل والرتابة، فالتوزيعات المختلفة للألقاء من زيادة وإبطاء في السرعة وانتقال الصوت من درجة الى اخرى، كذلك التوازن وما يقدم على خشبة المسرح من تماثل بين المجاميع او التوافق بين المتماثلات، لغاية من التكنيك(الشكل) ليكون اكثر جاذبية ووضوح، ومؤثراً بدوره لدرجة الاقناع والاثارة مما يمح العرض المسرحي روعة في التصوير من خلال ذلك الانسجام والتجانس بين الشكل والمضمون، وبعدها يأتي دور حقل عبارات وجمل الحوار ومنحها خصوصيتها الدرامية. اضافة الى أزياء الممثلين وغالبا ما تستعمل الأقنعة الرمزية سواء كانت حيوانية او جنية للدلالة على غرابة الاشكال الشريرة وتوظيف ألبسة ذات اللون الاسود ولها ذيول تجر فوق المسرح، لإيصال رسائل بصرية داعمة لعمل الممثل وللغة العرض المسرحي، وأيضاً يستعمل الممثلون شعورا مستعارة حسب طبيعة الشخصية الشريرة الممثلة والمواقف الدرامية التي يمثلونها، لتأكيد الدلالة البصرية حيث تدفع بالممثل ان يتفاعل سيكولوجيا، وهي تعكس الكثير من الحالات التي يتطلبها اداء الدور، ووظيفة جمالية تسهم للدلالة على إدانة التصرفات الإنسانية الشريرة التي أصبحت مثل للسلوكيات الشاذة، فدلالة الممثل المتاحة لتمثيل الشخصية الشريرة عبارة عن حركات، ايماءات، وتوزيعات للصوت بنغمات صامتة كانت او صراخ ترسم التكنيك الخاص متمظهراً بجسده ووجهه وصوته ليستطيع التنوع في المعنى. والتي تحدد اشتغالاته فوق خشبة المسرح وتؤثر في أدائه ومشاعره. ونستنتج ان من أهم العناصر الاساسية لفن التمثيل والمنتجة للمعنى الدلالي والمرجعي فنياً وجمالياً وسياسياً واجتماعياً: اختيار الممثل المناسب لأداء دور الشخصية الشريرة، إذ يعتبر من اهم الصور الايقونية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه، فرؤية الممثل وهو يلوح

بيديه هكذا وهكذا، وطريقة نطقه لكلمات الحوار، وما يصاحبها من ايماءات، وحركة الممثل في الفراغ المسرحي، ذلك التآلف من نسيج الدوال التي يتوقف بعضها على البعض الآخر، وتدلل على اشتغالات الممثل الادائية، لتوازن الأدوار، والإلقاء، والتعبير، والإيماء، ولغة الجسد، والحركة، والملابس، والماكياج، وتصفيف الشعر، تركت أثرها البليغ على اشتغالات الشخصية في دورها وسلوكها وكل خصائصها للتمثيل فوق خشبة المسرح٠ومن هنا يمكن القول ان الشر اشبه بالضريبة المدفوعة لأخطائنا المتراكمة٠أي أنّ المدلولات الخاصة في الشخصيّة الشريرة، غير منفصلة ومتداخلة ومستمرّة وتتجلى في العمل المسرحي واسلوب التعامل مع باقي الشخصيات، وفي البناء الداخلي والخارجي للشخص الشرير، بما في ذلك الدوافع والاهتمامات والاتجاهات، والخبرات، التي تحدث بفعل المؤثّرات المحيطة بالشخصية، والتي تتفاوت في شدّة فاعليتها لإحداث التغيّرات التطوّرية٠ "أي أنّها لا تتكوّن من الأشياء أو الناس أو السلوك أو الانفعالات، وإنّما هي تنظيم لهذه الأشياء في شخصيّة الشرير٠إذن فهي ما يوجد في عقول الناس من أشكال ودلالات لهذه الشخصية"(بروب، ١٩٨٩، ص١٥٧)٠ومن العوامل التي تتحكم في نشاطها، معرفة الممثل نسبة الشر ونسبة الخير ليتمكن من بناء الشخصية بنائاً معرفياً، ولتكشف عن أثر ثقافة المجتمع على تكوين نمط معين من الشخصيات، وهذا هو جوهر حرية اداء الممثل وفق طبيعته البشرية اولاً ووفق بناءات مدنية المجتمع٠ وبوصف الشخصيّة عنصراً مهماً في البناء الدرامي وما تقوم به من دور، ظهرت العناية بالدور الذي تقوم به الشخصية مع الباحث الروسي "فلاديمير بروب" **(Vladimir Propp)** الذي ركز على الأفعال التي تقوم بها الشخصية في الحكاية، وقد قلّل من أهمية نوع الشخصية وأوصافها وأخلاقها وطبائعها، لكون هذه العناصر متغيّرة في الشخصية٠أما العناصر الثابتة فهي ما تقوم به الشخصية من دور، لهذا فقد ربط الشخصية بالدور وبطبيعة هذا الدور، وحصر الشخصيات تبعًا للدور في سبع هي: "الشرّير، والمانح، والمساعد، والأَميرة، والمرسل، والبطل، والبطل المزيف"(بروب،١٩٨٩، ص١٥٨) ويرى بروب أنّ كلاً من هذه الشخصيات يمكن تعيينها من خلال الدور الذي تقوم به ٠كما ظهر مفهوم الممثل من خلال المسرح، فقد أشار أرسطو "إلى محاكاة البطل للفعل في المأساة، مبيناً العلاقة بينه وبين الفعل الذي يؤديه بصفة الممثل مجرد أداة تؤدي الشخصيّة أو تتقنّع بها"(ارسطو، فن الشعر،ص١٥)ويحاول فورستر**(Forster)** أن يقسم الشخصيّة إلى نوعين: "مسطّحة ومغلقة، فالمسطحة هي ما يعرف بالشخصية الهزلية أو الكاريكاتير، وهي تمثل الأنموذج الذي لا يكاد يتغيّر ولا تتبدل سماته طوال النص٠أما المغلقة فهي مركّبة من مجموعة من السمات التي تبدو غير منسجمة، ولا تستقر هذه الشخصية على حال واحدة، ويصعب التنبؤ بمصيرها، فهي تدهش القارئ بما لم يتوقّعه، ثم إنّها مع هذا الإدهاش تقنعه بواقعية ما تفعل، ولها تأثير على الأحداث والشخصيات الأخرى بسبب تطورها الدائم. ويرى أن السبب في ذلك نابع من تعدُّدِيّة هذه الشخصية في الحياة داخل النص"(فورستر،١٩٩٤، ص٦١) ويلاحظ أن هذا التقسيم للشخصيّة يعتمد على الدور الذي تقوم به بمهارة

الإقناع والإدهاش٠ولكن الباحث يجد أنّ تعيين أثر الشخصيّة على المتلقي يصعب قياسه والتحقق منه، ولهذا فإنّ هذا الأثر يبقى خاضعًا لأنطباع المتفرج، الذي يمكن وصف سلوك الشخصية به، ان كانت شريرة٠أما إدوين موير (Edwin Muir) فإنه "يرى أن الشخصية لا يمكن الغض من شأنها بتصنيفها في نماذج لكون الشخصية كالحياة مليئة بالعناصر التي تستعصي على الحصر والتوقّع، فثمّة شخصية تتمحور حولها الأحداث وتتوافر في رواية الشخصية، وقد تكون الشخصية عنصرًا في الحدث كما في الرواية التسجيلية والدرامية"(موير،١٩٧٩،ص٨٧) وهكذا يفعل الممثل يخرج من"أنا" الناقصة ويتحرق شوقا الى" ذاته" الكاملة، ويحدث هذا بطبيعة الحال من خلال سلسلة متصاعدة من عمليات المحاكاة والتقمص والتحول والتوحد والاكتمال٠إذ"لايحدث التوحد بين الممثل (الانساني/ الفرد/ الانا) والشخصية المسرحية (الذات/ المتحققة/ الجماعية) لكنه يحدث ايضا بين الممثل متحداً مع شخصيته المسرحية من ناحية،ثم بين الجمهور(المتلقي) من ناحية اخرى، ومن ثم يكاد فعل التمثيل المسرحي يكون اكثر مظاهر الوجود الانساني التي تتجلى فيها نشاطات التوحد والتوحد المقابل٠بحيث يشعر المتلقي بأن خبرة الشخصية هي خبرة بديلة، اي خبرة شخص آخر"(صالح، ١٩٩٠، ص١٢) يتعرض للالآم او يكون موضوعاً للضحك٠ونخلص بعد هذا إلى أنّ دلالة الشخصيّة الشريرة تنبع من مجموعة من المعطيات التي يتعلق بعضها بطريقة عرض النموذج، وبعضها بالوظيفة، وبعضها بالنمط،وعليه فأننا نجد ملامح الشخصية الشريرة يتمظهر بأشكال وانواع متعددة في التراجيديا الاغريقية عن طريق تبني شخصياتها لأفعالها الانسانية وهي تمضي قدما وبأراده فاعلة بغرض تحقيقها٠ففي مسرحية "بروميثيوس مقيدا" لـ "اسخيلوس"(أمين سلامة،١٩٨٩،ض١٤٦) يعلن بروميثيوس تمرده على الآلهة بكشفه سر النار للبشر رغم عذابه الابدي، إذ قدم (اسخيلوس)، الاله "زيوس" وهو يعاقب "بروميثيوس" مصورا إياه صلفاً مغروراً بينما يقدم "بروميثيوس" صديق الانسان، مضحياً وصابراً وصامداً معلناً تمرده، فمن اشتغالات اسخيلوس الدلالية كان قد أدخل ولأول مرة الصوت المصطنع للرعد والبرق في المسرح ولابد أن ذلك كان له تأثير قوي على الجمهور وقتها، وبهذا يبدو التغني بالمُثل الدينية، لإظهار الشرور، وتأكيد انصار الخير المتمثل بشخصية "بروميثيوس" انتصارا للإنسان، وتأكيدا للشر المتمثل بعذاباته وتمرده على الاله "زيوس" وهو يُقيد في الأغلال عقابًا له على جريمته التي ارتكبها وبقرار من زيوس بلا رحمة، لم تكن جريمته سوى أنه قدم للبشرية المعرفة، ومن اشتغالات اسخيلوس لإظهار الشرور في النفس الانسانية ،انه يقيد برومثيوس في الأغلال عقابًا له على جريمته، ثم أدخل ولأول مرة صوت الرعد والبرق في المسرح، فقام بالعديد من الحيل كان آخرها النار التي مَكنّت الإنسان أن يعرف ويبدع ويضيء طرقاته وحياته، وأيصرار زيوس على معاقبة بروميثيوس عقابًا أبديًّا، فكيف يجرؤ أن يضيء معارف البشر وأن يعطيهم ما ليس لهم؟ ويظهر النسر الضخم الكبير الشرس بأمر من ملك الأوليمب أن يأكل كبد بروميثيوس كل يوم، وكل يوم يتجدد الكبد من جديد لينهشه النسر باسم الولاء لزيوس، هذه الدلالة الدينية تبين أن هؤلاء آلهة

مزيفة تتسلط على البشر، وأن هؤلاء المتسلطين على رقاب البشر لا يريدون لهم خيراً ولا نفعاً٠ونجد نمطا مغايرا للشخصية الشريرة في مسرحية "انتيجونا"لـ"سوفوكليس"(من الأدب التمثيلي اليوناني،١٩٨٣،ص١٣٨) إذ يتجلى في ثنائية الاحتجاج والرفض، القانون والتمرد عليه، وذلك بإعلان "انتيجونا" تمردها على قانون "كريون ملك طيبة " الحاكم المستبد، ومن ثم احتجاجها حين اصدر امراً بحرمان جثة شقيقها "بولينكس" من حق الدفن، وتركها في العراء فتتعفن، فتعلن "انتيجونا" بمفردها الانتصار للقيم والقوانين السماوية بحق الموتى في الدفن، وعلى الرغم من المصير التراجيدي الذي تدركه "انتيجونا" لن تتردد في دحر شر شخصية الحاكم، ولعلنا هنا يمكن ان ندرك مدى الشرور التي تصفها المأساة كنموذج مسرحي يقدم لنا تصادماً بين قيم الخير المتمثل بالقوانين السماوية، وقيم الشر المتمثل بقوانين الحكام، فيتمظهر فعل الشخصية بدلالة السلطة، بوصف هذه الثنائيات أنماطًا للشخصية الشريرة، فالبطل لدى الإغريق يمثل صورة أنموذجية في الأفعال النبيلة المسندة إلى"انتيجونا"،وتقوم بوظيفة الشر وكمحرّك لتصرّفات "كريون" ومواقفه الحياتية٠ولعل "وليم شكسبير" الذي كتب نصوص مآسيه التاريخية الذي تمثل بها الصراع بلا هوادة بين أبطاله للوصول الى تاج العرش او على توطيده، ملوك يُقتلون، ويتوّج آخرون، هذا التاريخ المفعم بالدم والسلطة لعلّهُ يشكل اجواء لا تنقطع عن الشر، ففي مسرحية "ريتشارد الثالث"وهو يقتل زوج "الليدي آن" وأباها وحماها، في الموكب الجنائزي واثناء حمل الزوج الى مثواه الاخير يقنع الزوجة المنكوبة بقتل زوجها واباها وحماها بأن تدخل حجرة نومه طائعة، فتصبح المرأة ضحية وعاجزة في مواجهه شره، وبسبب هذه الشهوة الجنسية والاحساس العارم بامتلاك هذا الجمال الذي استفزه، وحرك كوامن الشر بداخله، يستعد "ريتشارد الثالث" لقتل العالم، وفي تأكيد منكر على هذا العزم يمضي بالقول:"فهلمي، فأنا الذي قتلت(ادورد)الشاب، وان كان وجهك النوراني هو الذي حرضني لفعل ذلك٠٠ جمالك الذي طالما طاف بي في منامي، ودفعني الى ان آخذ على عاتقي قتل الناس اجمعين٠٠) فتجيبه: (اذن فاعلم٠٠ لو دار بخلدي ذلك، لانتزعت جمال خدي بأظافري هذه٠٠)فيخاطبها بقوله:(ان من سلبك زوجك، يا سيدتي، قد فعل ذلك ليهيئ لك زوجا افضل٠٠) (شكسبير، ريتشارد الثالث، د ت، ص٣٢) انه الشخص الذي يجيد لعبة الشر بوحشية ويتلذذ بقتل أقرب الناس إليه، فتتمظهر الدلالة السيكولوجية لتكشف عن شخصية ريتشارد الشريرة أبلغ تأثيراً وفاعلية وتجسيد لحالة الشر، وربما الشر يقنع بالجمال ويصبح أشدُ فتكاً وأكثرُ شراً وخطراً٠ وكذلك ظهور دناءته التي تنتهي بنهاية سقوطه أمام قوات "ريشموند" وهو لا يثق بنفسه ولا بالآخرين ويوصف ريتشارد بالشرير لكونه يندفع بطرق غير مشروعة في اغتصابه للعرش والقتل والقسوة، بعد أن أصبح وحيدا قد تخلى عنه الجميع ليصيح صيحته الشهيرة: (مملكتي مقابل حصان) وليصبح ضحية اللعنة التي أطلقها هو نفسه: (ليس لي إلا اليأس، فما من أحد يحبني٠وإذا مت فلن يآسى أحد لموتي، أجل وَلِم يأسون؟ وأنا نفسي لا أسى على نفسي٠٠) فهنا تتمظهر الدلالة الرمزية لتعلن عن رمزاً للشر المحض، وما من شخصية شكسبيرية حملت كل

هذا الشر الهائل والمأساوي مثله، ينبع ذلك من إحساسه المضطرب بنفسه، فهو يخلو من الوسامة، حيث ولد مشوهاً وعانى من مشاعر الشفقة التي يعامله بها الآخرون، ليتشكل إنساناً عدمياً بلا ضمير، لا يتورع عن قتل أقرب الناس إليه، ولا يحفل بأية قيمة أخلاقية: (فلأكن شريراً ما دمت لا أصلح للحب) هنا تتظهر الدلالة التقريرية لتعلن ما هو مخفي٠من هنا نستطيع القول ان "شكسبير" عن طريق النموذج وفق مقاييس "ريتشارد" أراد ان يؤكد على فاعلية هذه الشخصيّة الشريرة، وتكاملها كنتاج اجتماعي من جهة، وكمحرّك لتصرّفات الفرد وطبيعة سلوكه ومواقفه الحياتية من جهة أخرى، من خلال البناء التعبيري للظاهرة الذاتية، وسمات الشخصية الشريرة فحاول أن يدخل في نطاق المشاعر والأحاسيس كالإيقاع النفسي والحس البصري، وثنائية الحوار، والأزياء المرتبطة بثنائية النموذجين الشيطاني والقياسي وثنائية المعنى لتأكيد دلالة اشتغال الممثل لشخصية "ريتشارد الثالث" داخل فضاء العرض فحين تتحرك تلك السمات ما يعني منحها الحياة، فالدال قد يؤدي الى اكثر من مدلول او قد ينفي الدلالة الواقعية ويغادرها بناءاً على قدرة الممثل على التحول من ثباتها للمفهوم والمألوف٠إذ يتجلى ذلك من خلال تأكيد المؤلف على تسمية المسرحية بريتشارد الثالث بوصفة حامل لكل هذه الشرور وتفرده في السلطة والقسوة، انما هي اشتغالات دالة لنموذج يركز على مدلول الشخصية الذاتية، والاثنان يتواصلان (الممثل/الشخصية) بتقديم علاقة ذهنية وصورية مؤثرة لبيان معنى الشر، للأثارة خبرات لحظوية في العرض وعلامات دالة على وفق ذهنية فكرية وسياسية وجمالية تؤشر لعرض مسرحي عبر علامات دلالية وكأن الشر بطلاً على خشبة المسرح، لنموذج انساني تقوم بتحليله ولذلك تلحظ عين المتلقي على مجموعة من الرموز التي تعبرعن ثابت ومتحول ودال ومدلول وعلامات وشفرات في عناصره السمعية والبصرية والحركية٠وهذا ما يدعو للقول في ان المسرحية التي قام بكتابتها وليم شكسبير اوحت بصياغة جديدة لمفهوم الشر من خلال ديناميكية اشتغال الشخصية بمجرد الانتباه الى الجوانب الدلالية التي تحتويها الصورة المسرحية٠

لذا اعتمد المسرح منذ نشأته على التلاعب أو التناسق بين مفهومي المرئي واللامرئي" البداية الصامتة للحوار بين الصوت والمعنى، وبين العقل الذي هو الجانب الاخر للجسد"(موريس ميرلو بونتي، ص١٢٣، ١٩٨٧)التي شكلت جوهر العلاقات الإنسانية بين شخوص العرض وذلك من خلال المباشرة عن طريق الوسائل المعلنة في الحوار أو الجسد أو الإيماءة، أو عن طريق الرمز كإشارة تكمن فيها أساليب التخفي الحسية والفكرية والنوايا المبيتة، أو غير المدركة، حيث يكون العرض المسرحي ساحة لها، لذا يرى الباحث إن يبذل الممثل فيه أقصى جهد لإظهار أحاسيس وأفكار الشخصية فوق الخشبة من خلال جملة وسائل أهمها اللغة التقليدية والصوت وحركة الجسد وعناصر العرض الاخرى، أي إيصال العلامات السمعية والبصرية التي ستعبد الطريق نحو الشخصية الشريرة مقدماً على مدلولاتها والتي تبدو لنا منفتحة لتصل إلى المتلقي، ولكن الالتجاء إلى الذاكرة الذاتية والتسلح بالمؤثرات العاطفية والوجدانية الشخصية لمعايشة دور

الشخصية الشريرة،" وتبني طريقة التحليل بالحركات الطبيعية لتحقيق الانفعالات النفسية خلسة وعن وعي بالتجربة وتقديم الإحساس الطبيعي بالحياة في مجموع الدور وذلك بربط سيكولوجية الدور بالتشخيص الطبيعي أي يجسد الممثل دوره السيكولوجي في علاقة تلزمه بتشخيصهِ لدوره بكل تلقائية طبيعية في محاكاة لحياة الشخصية الشريرة بمعنى تبنى منهج الحركات الطبيعية وتمثيل الممثل لنفسه عن طريق المعايشة الطبيعية الداخلية(التقنية الانفعالية)،والتلقائية في أداء الأدوار الدرامية" (زكي،١٩٨٩،ص٢١٢) ومن اهم التقنيات في رأي "ستانسلافسكي "التي يلخصها في فكرة اساسية واحدة هي" أن نأخذ النماذج من الحياة" فكل ما هو متكلف يناقض مقاصد المسرح الذي يهدف الى عكس الطبيعة في ذاته، او كما يعبر عن ذلك شكسبير في مسرحية هاملت: "على الخير والشر والحقيقة والزمن والناس ان يروا أنفسهم كما في المرآة اما اذا انطلق الفن المسرحي في خشبة المسرح وليس من الحياة، فسيقضي ذلك على عمق الحياة وعلى رهافتها، ولكأننا نحطم بذلك انصاف التلوينات الصوتية في الموسيقى، وندخل عوضاً عنها ما جوراً عالياً، ونحولها الى مارش عسكري"(ستانسلافسكي،١٩٨٣،ص٤٥٣) لذا يرى الباحث التركيز لاشتغال الممثل لأداء الشخصية الشريرة على الأفعال"actions"أكثر من التركيز على العواطف، لأن الأفعال تقترن جدليا بالعواطف٠أي إن الفعل لابد أن يسبق العاطفة أثناء التمثيل، وبعبارة أخرى الفعل أولاً والإحساس سوف يعقب ذلك، ولابد أن يستخدم الممثل لأداء دوره كل أعضائه وفطرته ويركز على العمل ويعايشه فكريا وحدثيا وعاطفيا بكل تلقائية وحركة طبيعية، أي أن يدمج روحه في العرض المسرحي من أجل الاشتغالات العملية للتعبير الادائي التي يقوم بها الممثل داخل العرض المسرحي لإيصال المعنى الفكري، والاجتماعي، فضلا عن الجمالي الى المتلقي، ولإرساء القانون الطبيعي، تبدأ اشتغالات تقنية الارتجال، وذلك كون الشخصية الشريرة شخصية متحركة ومتغيرة(ديناميكية)تتحرك وتتغير بتغير الظروف، من اجل الخروج من الثوابت والكلائش، وبالطبع فإن الارتجال تقنية ليست مستحدثة في مجال اشتغالات الممثل بل سبق وان طبقها ونظَّرَ لها ستانسلافسكي في كتابه "اعداد الممثل" المليء بالمشاهد المرتجلة، ولكن الارتجال لتمثيل الشخصية الشريرة في المسرح يأخذ صيغة اكثر جدية واكثر فاعلية واكثر اتساعاً، وابتكاراً للمشهد الدرامي، ليتخلص الممثل من النمطية وان يستبدل جميع التفاصيل المزيفة بأخرى حقيقية" فالشخصية الشريرة ليست شيئا ثابتا ولا يمكن بناؤها بشكل آلي، وانما يأتي على مراحل عبر التحليل العميق والاقتناع والايمان لان المنطق الاساسي في التفكير الفني عند ستانسلافسكي هو المبدأ العضوي الذي يعتبر الطبيعة العضوية مجالاً حقيقيا يخلق فيه الفن صوره المحاكية للواقع حسب صورة هذا الواقع وقوانينه، وهذا المبدأ الذي يعتبر حجر الاساس في التفكير الارسطي والفكر اليوناني(ستانسلافسكي ،١٩٩٧، ص٥) فأن الفارق هو في المستوى الابداعي المعروض، في التلاحم الفني بين عناصر المسرحية المعروضة، ولكن يبقى عنصر اضافي تميز به الشخصية الشريرة في تأثيرها على خيال المتلقي مما يجعلها ذات سحر خاص وتفضيل اخص لدى المتفرج

وهذا العنصر الاضافي هو: كون الشخصية الشريرة المتمثلة في (ابليس) مخلوق يختلف عن الانسان حتى وان كانت تشبهه، كما انها توظف في العرض المسرحي من اجل تأدية عدة اغراض تتجاوز ما هو تشكيلي وترفيهي الى ما هو فلسفي وروحاني وديني وطقوسي لذا اهتم مايرهولد بالحركة والإيماءة اكثر من الحوارات المنطوقة " لأن الكلمات لبست كل شيء ولا تقول كل شيء، ويجب أن يستكمل المعنى بالحركة التشكيلية الجسدية"(اردش، ١٩٧٩، ص٢٣٤) وهذا ايضاً ما اكد علية (غوردن كريغ) في كتابه(في الفن المسرحي) والذي تبنى المذهب الرمزي في تشكيل الممثل بوصفه دالاً رمزياً٠اي ان الممثل يصبح رمزاً وقناعاً يمكن تشكيله بطريقة تتجاوز الشخصية الواقعية"(سامي، ابتكارات، ص٥٨)٠

مؤشرات البحث: (Search indicators)

العرض المسرحي ليس واقعة حياتية أنما شكل فني خاضع لجماليات عمل الممثل، وهو ابداع مهاري لنقل الواقع وعليه يعتمد الخيال بنقل الصورة الجمالية، فالغاية ليست اظهار معنى الشر المباشر، و أنما مشاركة الخيال في تكوين المعنى٠أداء دور الشخصية الشريرة مرتبط ضمنياً بمحاكات الأفعال، وربط الشخصية بالواقع الثقافي للمجتمع، بذلك تكتسب الشخصية ذاتيتها، ومن هنا يمكن الاشارة الى مفهوم الشخصية بوصفها شريرة، إذ يجسد الممثل بوسائله الجسمية والصوتية ويركز بانتباه على ما يُحْكى ويعايشه فكريا وحدثيا وعاطفيا بكل تلقائية وحركة طبيعية لإيصال المعنى٠ تتميز الشخصية الشريرة من خلال الموافقة والمخالفة للفعل الفطري لتتميز الحركة الهجين وإعطاء مساحة للتأويل لتحريك الذاكرة مع ممارسة حرية اللعب التمثيلي، إذ يتمظهر فعل الشخصية بوصفها شكل مباشر للدلالة ولمسة جمالية٠تعطي تميزاً للشخصية الشريرة، فالمؤدي يمثل صورة أنموذجية لنمط سلوكه والتغيرات التي تطرأ على أداءه، لذا تتباين الظروف الموضوعية المحددة لدوره، وتتضح المخالفة وتتحدد عناصر ماهيتها، بتأثير الجوانب الروحية للإنسان مثل: الدين والمعتقدات والسحر، وغالبا وجود الشخصية الشريرة في العرض المسرحي لنقص وحرمان من كمال معين، مما ينجم عنه فعل اجتماعي، يعاكسه ردة فعل على صور السلوك والتفكير والمشاعر٠لغة الحوار لا تكفي على بث الروح للشخصية الشريرة اثناء العرض، وغالبا ما تصدر الاحكام على المظاهر او الاحداث او الاشخاص من وجهة نظر شخصية بتأثير من الميول والعواطف، لذلك يتحتم على الممثل تجييدها عبر الألقاء المنغم وتحويله الى افعال، أي تأسيس لغته النفسية التحليلية بالأصوات والحركات، والايماءات، وارتداء الاقنعة، وكل ما يلحق بأداء الممثل من زي واكسسوار وحتى المنظر والمسرحي، فهي احالات الى المستوى الدلالي لفعل الشخصية، لتتلاءم مع بساطة الفعل المسرحي، كما تسهم في تعزيز الفعل الدرامي ودفعه للامام٠لإبراز سمات الشخصية الشريرة يلجأ الممثل لتقنية المشابهة او التماثل مع شخصية ما ، إذ تعتبر من أهم العناصر الاساسية لفن التمثيل والمنتجة للمعنى الدلالي والمرجعي فنياً وفكرياً وجمالياً، فيلجأ الى ذاكرته لإيصال العلامات السمعية والبصرية التي تميز الشخصية الشريرة عن غيرها، من خلال الاداء التعبيري محاولا الدخول في نطاق الاحاسيس والمشاعر،

كالإيقاع النفسي والحس البصري وثنائية الحوار لتأكيد آلية اشتغال(عمل/اداء) يضع فيها الممثل نفسه الى زمان ومكان الشخصية الشريرة، وبذلك فأن اختيار الممثل المناسب لأداء دوره، المدرك لتكوينه الجسدي كجزء لا يتجزأ من الشخصية، إذ يعتبر من اهم الصور الايقونية المولدة للمعنى من خلال جاذبية الأداء وتوازنه. لإيصال طبيعة سلوك وسمات الشخصية الشريرة تتعدد تقنية الأسلوب التمثيلي لتنمية القدرة على الاستجابة النفسية للمواقف المختلفة التي يتعرف بها الممثل على ذاته، أي ثقة الممثل بإتقان إدراكاته الحسية، وليعبر بشكل آمن عن انتاج المعنى لدوره، عبر فصول الصراع بين الخير والشر لتكتمل المعادلة الدرامية(العمل واللعب)اذ تتحول لعبة الايهام التقليدية الى ارتداء كل الاقنعة والادوار بأبداع شرطي محدود بالظرفية المسرحية، لكي يحقق الممثل حرية التصرف في أداءه مما يؤدي الى تناسق اجزاء جسمه، والاستجابة لردود الافعال بدون الزيادة في التوتر للمؤثرات الخارجية لتأكيد الدلالة التأويلية.

الفصل الثالث

إجراءات البحث: (Search procedures)

منهج البحث: (Research Methodology)

اعتمد الباحث المنهج الوصفي في تحليل العينة.

مجتمع البحث: (research community)

الممثلون العراقيون في عروض المسرح الجامعي .

عينة البحث: (Research Sample)

الأداء التمثيلي في عرض مسرحية " فاوست" اخراج: أ.م. فوزية موسى الغانم. تمثيل: ايثار ضياء، أوس نوح ، مجموعة من طلاب وطالبات كلية الغات.

مكان العرض: جامعة بغداد – باب المعظم- قاعة الشهيد فؤاد البياتي- ٢٠١٣

فكرة النص: (The idea of text)

قصة الصراع الدائم بين قوة الخير وقوة الشر"د.فاوست"(Dr. Faustus) قصة حياة رجل عاش في المانيا منذ ثلاثة قرون، كتبها للمسرح الشاعر الإنكليزي: كرستوفر مارلو(Christopher Marlow) (١٥٦٤-١٥٩٣) وترجمها الدكتور محمد رشاد رشدي.وهي تصور حياة الشاب فاوست ومطامحه واحلامه وآماله وبدايته ونهايته، وهي ترينا كيف كافح فاوست وناضل وسهر وكد حتى تحققت مطامعه، وادرك امانيه، وذاع صيته واشتهر اسمه، وبلغ من العلم والقوة مالم يبلغه رجل قبله، ولكنه بدل ان يستعمل علمه وقوته في سبيل الخير، داخله الزهو والغرور، وشمخ بأنفه وتعاظم على غيره، فتحول من دراسة الطب واللاهوت المقدس الى دراسة السحر، وولع به ولعا شديدا، ووضع فيه كل اماله، واراد ان يسيطر على كل شيء وان

يخضع لسلطانه كل من على الارض، فباع روحه للشيطان يفعل بها ما يشاء، مما كان سببا في هلاكه وغضب الله عليه، وأودى بحياته الى التهلكة، مسرحية تكشف عن ناحية مهمة من نواحي النفس البشرية.

التحليل: (Analysis)

الخير هو القاعدة في نفوس البشر، والشر هو الاستثناء، ورغم ذلك فالصراع بينهما لا يفتأ يتكرر، بل هو دائر الرحى متواصل، لا يعرف هوادة ولا ينتهي الى نهاية. تبدأ المسرحية لتلخص لنا الثيمة الحقيقية لصراع الانسان في وجوده وكينونته بالقدر. وهي معالجة جديدة عن النص الاصلي لمسرحية كريستوفر مارلو مأساة دكتور فاوست، تدور الاحداث في قاعة عرض لفصل دراسي مثلث الشكل ، يحتل الممثلون امكنتهم جلوساً على موائد خشبية مستطيلة، تشبه في نظامها قاعات الاستراحة لجلوس الطلبة على جانبي المثلث وفي وسط المسرح من الجهة الخلفية التي تعلو سلمتين وضع كرسي مصنوع من الخشب. ينتظر الجميع مجيء الدكتور فاوست لإلقاء محاضرته الأخيرة، تنتاب مجموعة الطلاب والطالبات حالة من اللغط غير المفهوم في قاعة المحاضرات، معلنتا رفضها وعدم قبولها بقرار للدكتور فاوست لتعلن وبصوت واحد قائلة:

المجموعة: ارتفعت اجنحته الشمعية الى ارتفاع يفوق ما تطيق، فما لبث الشمع ان ذاب، واسقطته السماء من عل، فتردى في اعماق الشياطين ..وراح وقد اتخمته المعرفة، يمارس السحر الاسود اللعين...

نرى بعض الطلاب وهم يرمون بكتبهم ارضا بعد تصفحها بسرعة اكثر من مرة بطريقة هازلة، وضرب الارض بأقدامهم بإيقاعات مختلفة، بينما الطالبات يحملن الكتب الملقاة باهتمام مبالغ فيه وتقديس بطريقة جادة، ورافضة لهذا الموقف، تتحول حركة الشخصيات بفعل هذا الموقف بشكل آلي من حالة الحركة والانفعال، إلى حالة الجمود، ثم بالعكس وهي تحاور وتصارع ، تحب وتكره، جادة في هذا الموقف، وهازلة في الآخر، وتتحول تلك الملامح الفزيولوجية (الجسدية)إلى لغة غير منطوقة، لذا اقترب الاداء التمثيلي من اسلوب المخرج الروسي (مايرهولد ١٨٧٤- ١٩٤٠) الأسلوب الخاص في أداء الممثل، فهو لم يعتمد الواقعية النفسية التي نهجها(ستانسلافسكي) في اداء الدور المسرحي، بل اعتمد نظام أسلبة حركة الممثل وتعابير صوته وجسمه فضلا عن أسلبة عناصر الانتاج. إذ تميز بأسلوبه الخاص به الذي كان يحيل الممثلين الى دمى ومما يؤكد قولنا هذا مقولته "راقب ما افعل وقم بمحاكاتي" (فرانك،ص ٢٢٣، ١٩٧٠) ومن اجل ان تكون نتائج أداء للممثل مثمرة فقد اعتمد ما يعرف بـ (البايوميكانيكا) وحاول تطبيق مبادئ هذا العلم على حركة الممثل فطلب من ممثليه ان يقوموا اثناء التمارين بإزالة الحركات والايماءات الزائفة وغير المنتجة واوصى الممثلين ان"يتخذوا اثناء الأداء التمثيلي دائما الوضع الصحيح لمركز ثقل الجسم مع استقراره وطلب أيضا من الممثلين القيام بدراسة سلوك الانسان والحيوانات ورصد جميع الحركات الزائدة لكي يحذفه، وبذلك شبه الانسان بالماكنة المنتجة (سامي ،ص٥٠، ٢٠٠٥) نفهم من تلك التعبيرات الجسدية للمجموعة امتعاضها من قرار شخصية "فاوست" ومن سلوكها، الذي يتضح عبر تعبيرات الرفض بالوجه والعينين، وبالذراعين

وبالكفين، وبالوقفة وبالجلسة، وبالسكتة وبالكلام عدم استحسانها لقرار فاوست بترك اللاهوت المقدس، والتحول لدراسة السحر الاسود، هذا التشكيل الحركي أو التكوين الخيالي لمجموعة الطلبة، انما يعبر عن ذات المجموعة، ويؤكد الدلالة التأويلية على الانتقال من الفهم الكلي للمعنى الذي اختزلته حركات المجموعة، وهذه الدلالة تشكلت بالاستناد الى فهم اللاهوت، وكسياق معياري يجمع شخصيات المجموعة في اثناء تجسيدها لشخصيات متعددة، وايماءات رافضة معينة على فضاء المسرح، إذ تتبنى نمط الرفض لمفارقة فاوست كأستاذ لطلبته، لقد اضافت المجموعة بعدا جديداً لدورها في الاداء المسرحي، لقد عُدَّ بمثابة الصدى لضمير شخصية فاوست، ولتحقيق الغاية قام المؤدون بحركات توحي بشكل أعمق حجم المأساة التي أحاطت بفاوست، فرمي الكتب التي تحملها المجموعة لخلق ايقاعات متنوعة للتعبير عن احتجاجها لقرار فاوست بترك العلم والدين، فرمي الكتب والتقاطها، وقرع الارض بأقدامها محدثة أصوات وإيقاعات متغايرة، عبرت عن محنة فاوست أولاً، وعن الضمير الجمعي للمجتمع ثانياً، لذا أقترب العرض من طروحات غروتوفسكي" على ان الأكسسوارات يجب أن تمثل شخصيات تشارك الممثل في أدائه أو تترك لأنها سوف لا تمثل شيئاً ذو أهمية" (أردش،ص٢١٣، ١٩٧٩) فكان للمجموعة الدور المؤثر في ايضاح وتجسيد فكرة الرفض في صور جمالية دالة تغني الحدث وتعطيه متعة بصرية.

تتوجه الانظار باتجاه مدخل القاعة، وعندما يصل الدكتور فاوست يحي الجمهور ويشير الى أماكن جلوس كل طالب وكل منهم يتصفح الكتاب الذي يحمله، يظهر فاوست الذي يتعرف عليه طلبته، ويبدو في اوج شبابه.فعملت شخصية فاوست في أن تعبر بالوجه والعينين، لقاءه بطلبته، فوجدت علاقة فضائية مع الاخر، وهي علاقة من الصعب التفكير فيها طالما إن العين(الغمز) تحاور على الرؤية بين طالب وطالبة، ويداً تلمس الجسد وتمسح على رؤوسهم، كذلك قبضة اليد مع الآخر التي هي انعكاس للتحول الى مواضيع اخرى، فيفهم فاوست عبر تحاوره على الرؤية واللمس مجاميع الوعي الرافضة لقراره، يتوقف فاوست لامبالياً بقناعات طلبته، فيجلس وسط المسرح رافعاً راسه الى السماء وكأنه يحاور قدره، بطريقة تولد الذات النرجسية. تخرج المجموعة واحداً بعد الأخر، بقعة ضوء تحيط شخصية فاوست فلا يظهر على الخشبة سواه، وكتاب ملقى في مقدمة المسرح. ففي المشهد التالي يتوضح الصراع مسار كينونته "فاوست" في تمظهره الوجودي في فعل الشر، والسيطرة على الجميع.فتحدثه نفسه المتعالية ، يحمل الكتاب من الارض، يتصفحه صفحة بعد اخري بدقة.فاوست : (لنفسه) لقد اتممت دراسة اللاهوت، يا فاوست فلتكن كاهنا في ظاهرك ولتبلغ الغاية من كل فن.هنا تعبّر شخصية فاوست الممثل لمتناقضات مختلفة، الحركة رافضة والصوت موافق، الصوت والكلمة لا تتطابق، الضوء يعلو ويخفت، هذا التصرف والفعل المنعكس، او ما يطلق عليه المستوى النفسي في بناء الشخصية، فيتحول المعنى ليأخذ العرض المسرحي ضرباً من اللعب والاثارة.وهنا من خلال حركة تصفح الكتاب وتأففه قد تحقق مبدأ الاستجابة ، ويعد تصفح الكتاب بطريقة متعالية فتتولد تلك الموجة وهي كيف

ان المرئي الموجود في الكتاب اصبح لا مرئي لفاوست؟ لان طريقة لمسه للكتاب دلالة تقريرية ليس لها نفس القدرة على التزاوج مع افكاره الداخلية الجديد٠فيدخل صراعه الفكري بين ذاته والشيطان الذي بداخله، ومن ثم يعدل عن اللاهوت وعن الطب ويفكر ان يكرس حياته لتعلم السحر الاسود٠ يتوقف لحظات وبحركة صارمة يعلن:

فاوست: وداعا ايها اللاهوت، ان ما وراء الطبيعة، واسفار السحر الاسود اشياء قدسية، خطوط ودوائر، وارقام٠٠٠ آه ، ياله من عالم تفعمه المكاسب والمسرات، والقوة، والمجد، والمقدرة، فجميع الكائنات التي تتحرك بين قطبين ستكون رهن اشارتي ٠٠٠ انما الساحر القوي فأنما هو إله قدير؟

ويجسد الممثل(فاوست) مراحل هذا الصراع فيؤدي مشهداً لأنسان منعزل يتلو تعاليم هامة في طريق الحكمة٠ كما يصور مقاومة شخص أحمق يندد بالمصير المؤسف الذي ستؤول اليه حياته القادمة، والتي سيحكم عليها الله بالضياع اذا سارت في طريق الشر، لكنه لم يستسلم كذلك من هذا المصير حتى لو لم تمضي في هذا الطريق، ان لم يمنحه الطب واللاهوت لشخصه، لم يكن كافيا ، فيحتج على قسوة قدره، فيسعى فاوست لتحقيقه بالسحر، هنا لازمة الايماءة المسرحية أداء فاوست وذلك لتفعيل دور الايماءات بلغة دلالية، لتكسي الاداء التمثيلي صفته الجمالية، فعندما يبقى فاوست واقفا بشموخ في وسط المسرح ليشير بذلك الى تصميمه المسبق لتعلم السحر، وعندما يرفع كفه الى الاعلى ليمثل رمز الاثم ، فحركة رفع الكف ، وحركة ارتفاع الجسم وهبوطه لعدة مرات ليوحي بهذه الحركة بشكلها الايمائي بعملية اصراره بالدلالة٠ وليمنح اداءه التكوين البصري المتنوع ، إذ جسّدَ فاوست عن النزعة الهروبية التي الهمته دراسة اللاهوت بفضاءاتها الغيبية والماورائية بنزع الرداء الابيض الكهنوتي وبيده سعفة، والتراجع بخطوات متثاقلة ليغطي الصليب بملاءة بيضاء، هنا امتاز الزي بكونه علامة متحولة بحيث يمكن للعلامة او حاملها(الدال) من التحول من حال الى حال، لتعطي الدلالة المقصودة نفسها على التواجد في العرض المسرحي٠ كما عبر الممثل بحركة نفض ملابسه وكأن شيء عالق بها ليؤكد بذلك عن تغير الحال٠ وهكذا أستطاع الممثل الدخول في الوعي الرمزي المتمثل باتجاه خلق علاقة تلَقي مغايرة مع المتفرج٠ ومن ثم ينتقل بنا المشهد التالي من العرض حيث يدخل المسرح شخصية "فاجنر" و" فالدس" وهما صديقان لـ " فاوست" إذ يلقناه كيفية الاستعانة بالشياطين القادرة على مساندته في تمرده على نظام العالم٠

فاجنر: سأفعل يا سيدي٠٠٠

فاوست: لكم انا معتد بهذا السحر، واثق فيه٠٠٠

فالدس: ينبغي ان يكون السحر في قبر منعزل٠٠٠

فاوست: المقبرة٠

ومن الحوار والقاء الشخصيات تتبين الدلالة الدينية لمرجعيات الشخصيات عن طريق تقنية الاداء بمفردات الحوار واسلوب قائله وهي مرجعيات يستطيع المتلقي فك رموزها بسهولة عن طريق احالتها الى المراجع الدينية والفكرية٠وبعد تحديد الهويات يتم كشف طبيعة الصراع القائم بين المتخاصمين واسبابه فلجا المخرج الى دلالية اداء الممثل عبر تنوع طرائق الحوار والقاء الممثلين٠ بنبرات مفخمة٠ لبعث روح المواجهة وفتح منافذ اخرى لاكتشاف ما يمكن اكتشافه من بنية تعلم السحر الاسود على صعيد الدلالة والصوت وألايقاع٠

وفي المشهد التالي إذ فيؤدي الممثل مشهد عبور فاوست الغابة كما يصور جوها مقلدا اصوات هبوب الرياح، وحفيف الاوراق وصياح الحيوانات الليلية وضعف الانسان امام تقلبات الطبيعة٠ وفي مشهد المقبرة، يبدأ بأداء العبارات السحرية التي لا تنطوي على سمات الشر، فهي لم تكن سوى انشودة جديدة التلحين لعبارات وارقام وتعاويذ مبهمة٠وفي وسط المقبرة صندوق مغلق، وسيضم فيما بعد جثة فاوست التي تعرض للعنة الابدية، وامام الحائط يوضع كرسي خشبي من الطراز القديم ليصبح عرش فاوست ، وعندما تحين ساعة اللقاء بين منفيستو(الشيطان) وفاوست ، تنطلق مجموعة من الاجساد الهزيلة محدبة تشبه اجساد الموتى، ولكن وفق منطق فاوست يتحول صراع فاوست مع منفيستو الى صراع بين مسخين يعذب احدهما الآخر، وهكذا تتآمر الظروف لإنكار الشخصية والجنس والسن٠تظهر شخصية الشيطان منفيستو، إذ ترتدي ملابس بلون اسود، وجسد هزيل، ومغطى بالشعر، ويستعير شكل على هيئة أذان حمار مدببة وطويلة يضعها فوق رأسه، ويحمل في اعلى جبهته قرنين، دلالة على ما جاء بالعرف الشعبي وتعبير عن استعراض من الحركة الرشيقة والصور الجذابة٠

منفيستو: ماذا تريدني ان افعل؟

فاوست: ان تفعل ما آمرك به٠٠

فيبدأ صراع لتأكيد الفعل في بناء شخصية الممثل اعتماداً على الحركة والصوت غير المسموع وتكتيكات التمثيل عبر التواءات الجسد، بأسلوب تجريدي بين الشخصيتين ويتحرك على مستويين بين فاوست المفعم بزخم متنام من التجربة الانسانية في وجودها الحر، وبين مفيستو خادم لوسيفار العظيم (ابليس)، المستبد الغاوي، فالإلقاء والحوار هو ترميز دلالي ضمن اشتغالات الممثل للشخصية ، لإيصال هوية الشخصيات وانتمائها٠

منفيستو: انني اخدم لوسيفار العظيم ، ولا اتبعك الا بإذنه

فاوست: الم تظهرك تعاويذي؟ تكلم ٠٠ اخبرني بما يكون سيدك لوسيفار

منفيستو: انه السيد المطاع، لكافة الشياطين٠٠

ويرى الباحث أن التحولات الجمالية لأداء الممثل داخل العرض المسرحي هو تحول المعنى من سمته الواقعية الى سمته التعبيرية معتمداً على طريقة الالقاء النبري لشخصية فاوست ، كما أن الممثل كشف عن منظومته الحركية، واصدار الايماءات الموحية التي توقظ المعاني الدفينة في لا شعور الشخصية، إذ وظف المخرج مفردة

الصليب توظيفاً تعبيرياً عندما جعل فاوست يتحرك شيئا فشيئا بخلع قلادة الصليب من رقبته ووضعه جانباً، ليعزز فكرة الرفض لتعاليم الكنيسة، ورفض كل قوانين العقوبات التي فرضتها تعاليمه الكنسية٠إذ استطاع ان يستثمر التحولات المشهدية، واعطائها مفهوما دلاليا ورمزيا مغايرا للمفاهيم التقليدية٠

وهكذا يمضي فاوست كشخصية ثائرا على تعاليم السماء، الى التماس العون من المتمرد الاعظم لوسيفار(ابليس)٠ويظهر خليفة الشيطان منفيستو في هيئة رجل يرتدي ازياء كهنوتية سوداء، مرتدياً قناع يظهر وكانه ملاك ثم يقف على ساق واحدة، بينما يلتحم في نقاش عنيف مع فاوست الذي ابدى استعداده للتخلي عن ذاته لو جعله الشيطان يعيش ٢٥ عاما متحديا بذلك قدره٠

ارتداء الممثل للقناع دلالة بالتمثيل الإيهامي، اذ تميز اداء منفيستو بارتداء اكثر من قناع، وذلك ليقنع فاوست ان هذا القناع يمثل الوسيط الحقيقي مع ابليس، وهذا المستوى التقريري دلالة على تحديد الموضوع وشكل الشخصية المتقلب، ولكي يتحقق لفاوست التوازن النفسي، ولكي يستمر في هذه اللعبة، ولتصل رسالة العمل الفني للمتلقي، بان للقناع ورمزه دورا اخر هو التنكر، فحينما يرتدي الشخصية القناع اشارة او علامة على التمثيل ، اي ان الدلالة تضمينية وكان القناع من لوازم الشخصية٠وبحركة مفاجئة يتراجع فاوست شيئا فشيئا الى الوراء ثم يسقط منهك القوى وكأن شيئا يدفعه بقوة، يحاول المقاومة بجسده تلك الريح التي تصدر من صفير ونفخ منفيستو، ويعتمد فاوست على يد منفيستو ليعينه على الوقوف، الذي يظهر بوجه آخر، فيرتدي قناع الملاك، ليعلن فاوست كقديس جديد معارض للسماء، ويطرح فاوست ماضيه الذي كان يتميز بالطاعة٠ففي هذا المشهد عندما تتغير سياسة منفيستو تجاه فاوست، فيرتدي القناع كون الشخصية ملاك او كناية لفعل الشر، ليقنع فاوست بلعبته ويحل عليه كتابة الميثاق بدمه، فقبول فاوست بكلمة(موافق طبعا) هذا البعد في الشخصية في هذا الموقف بكلمة (طبعا)، يقولها باقتناع شديد، وكان المعنى لم ينقلب ضده، فيتميز اداء الممثل بتشخيص حركة الزواحف كالأفعى والحرباء عند نطق هذه العبارة (طبعا - موافق) كما يتشكل وجهه بتعبيرات الانسجام والرضا والفرح، بمنطق سياسة منفيستو المتفق مع منطقه الخاص٠يخلع منفيستو رداءه ثم يلبسه لفاوست بعد تطهيره، ويلقي فاوست شروط الاتفاق بصوت معتدل بينما تتشاحن ايماءاته المضطربة مع صوته، ويؤدي وسيط الشيطان دور ملاك الشر الذي يحرض فاوست على المعصية، ثم يظهر بعد عدة دورات سريعة حول فاوست ليؤدي دور ملاك الخير الذي يناشده بأن يسلك طريق التقوى، هنا تظهر ثنائية التمرد بين اغراء التضحية واغراء الجحود التي لا تنطفئ شعلتها، فيدمدم بأصوات غير مفهومة وحركات مضطربة٠هنا يعبر منفيستو عن خضوعه لفاوست من خلال نزع ردائه، ليرتديه فاوست الذي يتقبله بروح المنتصر، إذ يعبر هذا الزي عن دلالة السلطة المطلقة التي منحها منفيستو كقوة شيطانية٠وكرمز ودلالة تؤكد شكل العرض المسرحي وإدخال بنية المشاهدة بوظيفة مرتبطة بالدلالة التشكيلية على شيء مألوف، فدلالات الزي مرتبطة بمضامينها وذلك لتعدد المضامين الفكرية التي تنقلها الدلالات وغناها٠

فتأكيد خاصية اللون الاسود دلالة رمزية تثير احساس المتفرج، وعلامة على التوازن بين الشكل والمضمون في العرض المسرحي، وليس مجرد محاكاة للحياة، وإنما هو شيء اكثر تعبيراً عن الحالة النفسية ولكشف عما يجول في داخلها.

اذ يرى الباحث أن استخدم القناع في مسرحية فاوست كعلامة على مستوى اداء الممثل، ونجد هذا في مسرح المُنظر والمؤلف المسرحي الالماني(برتولد بريخت ١٨٩٨-١٩٥٦) فأنه بلور طروحاته النظرية والتطبيقية في نظريته (المسرح الملحمي)التي اكد فيها "بأن الممثل يعد احد العناصر الاساسية في تحقيق شكل(المسرح الملحمي) وذلك عن طريق اداءه التقديمي بمعزل عن تقمصه للشخصية المسرحية."(سامي، ص ١٨٧، ٢٠٠٥)إذ حين ترتدي الشخصية القناع اشارة او علامة على التمثيل بمعنى انها تقول اننا نمثل، لذلك اكتسب القناع دلالة تشكيلية فلسفية هي الزيف والكذب، فهو مظهر مخالف للحقيقة، وهو يخفي الوجه، اذن يخفي الحقيقة، إذ اتخذ الممثل من الشكل والتوازن في حرفية الالقاء اللفظي ، ليدلل على اشتغاله الذاتي محاولا بذلك الوصول الى الاداء التقديمي الذي اكد عليه برتولد بريخت في الاداء التمثيلي على خشبة المسرح، فتميز الاداء بالمبالغة ديناميكيا وفسيولوجيا في التعبير العاطفي للشخصية المؤداة.إذ أمتاز الممثل في اداءه التمثيلي بالاقتراب من الخطابية، وأخذ يطلق الكلام بطريقة غير طبيعية، مما ادى الى الاستسلام لانفعالاته، ويرى الباحث أنه على الممثل ان يبتعد ويتخلص من الممارسات السلبية في الاداء التمثيلي، منها التمثيل الآلي والألقاء الرتيب، وان يعتمد الأداء التلقائي وكذلك التلوين في الطبقات والنغمات الصوتية، وهذا ما اكده المُنظر المسرحي (كارلو غالدوني ١٧٠٧-١٧٩٣) على الممثل وهو يقوم بالتمثيل في أي عرض مسرحي "الابتعاد عن التشدق بالكلام، والابتعاد عن الخطابية وان يطلق الكلام بطريقة طبيعية"(سامي، تقنيات،ص٢٠١١، ٣٠)وكما أكد (دنيس ديدرو١٧١٣-١٧٨٤) في كتابه(نقيض الممثل)أيضا مجموعة من التوجيهات اكدت بشكل اساسي "على عدم استسلام الممثل للانفعال وان لا يطلق العنان لعواطفه كما يفعل في الحياة لان المسرحية ليست الحياة او الواقع، واوصى الممثل ان يعرف متى يكون منفعلاً بشكل معقول ومتى سيكون هادئاً وان يكون في افضل حالاته فلا يكون إلقاءه على وتيرة واحدة"(سامي، تقنيات، ص٣٩، ٢٠١١).فالشر واضح ومعلن في حوار الشخصيات كما في مشهد" فاوست" مع" لوسيفار" حين يؤكد بشكل واضح على بيع روحه للشيطان، وتمرده على الواقع المعيشي وادانة هذا الواقع المعرفي والديني، عبر كشف المدنس في العلاقات الانسانية.

ويمثل وسيط الشيطان في صورتيه عبر ارتداء الاقنعة المتعددة، القطبين اللذين يتذبذب بينهما فاوست عبر استخدام منفيستو قناع اشبه لصورة امرأة ، مؤشر الاغراء ، ويكشف منفيستو عن ذاته بوصفه المساعد الايمن لإبليس مجسدا صورة المجود بشكله المخيف مرتديا قناعا الشر، إذ يظهر هنا كوسيلة للتحريض على النظام الالهي.صراع على التحريض لفعل الشر لشخصية تطلب المزيد من المعرفة وبين شخصية تدافع عن

السطوة وترفض القدر، متخيلاً عالمه الافتراضي والذي ينطوي على تحقيق طموحاته العامة في داخل نفسه البشرية، وتمضي قوى الصراع الى نهايتها حيث يتم ايقاف وجود الخير، في نفس فاوست. في حين يمثل"منفيستو" التشدد والتطرف الكولونيالي في الهيمنة على قرارات " فاوست" وغوايته. قوى الصراع في هذا المستوى يستمدان فاعليتهما في تسخير الوجود- مع الفارق المتقاطع كليا بين الشخصيتين لأهدافهما- باستخدام الحوار والاقناع كأداة فعالة في ادارة هذا الصراع، وما نلحظ في معظم حوارات العرض. كان فاوست يشكل جسمه مع كل جملة وكل كلمة ، يرسم على وجهه في كل حركة تعبيرا مختلفا عن الاخر، ما بين ادعاء للبراءة، الخبث، والمكر، والخداع، وكانه جاهز الاجابة عن كل سؤال يوجهه منفيستو، رغم معرفة فاوست بتلونه، ويعرف انه يكذب ومع ذلك مستعد ليدلل على صدقه بتعبيرات الوجه، ليعلن منفيستو السيطرة الكاملة على فاوست تحت سيطرة الوهم والزيف. فيتحول الامر الى علاقة شخصية بينه وبين منفيستو، وهذه دلالة الجمع بين الشخصيتين لتعبر عن الدلالة الايديولوجية بينهما. لقد عالج المخرج شخصية فاوست، وشخصية منفيستو وفق مسارين درامين اولهما الكشف بواسطة الشكل، اما الثاني فكان يدور في محور المضمون الذي يتحول وفق رؤية بصرية، ويمكن أن نستدل على ذلك من خلال فكرة الرفض والتمرد على تعاليم الكنيسة، عبر تغطية الصليب، واستخدام اكثر من قناع لشخصية منفيستو، وارتداء الثوب الاسود لمنفيستو، وخلع قلادة الصليب، مما اعطى التنوع للشخصيات او المغايرة في الوجوه وفقا لتعدد الاحداث. إذ أراد الممثل إن يقوم بأثارة المتفرج عن طريق أستثارة ذاته، ويبحث عن نفسه وهو يتخطى حدود شخصيته فانه يتيح بأداءه ببذل الجهد وأن يستبعد الانماط الجامدة، وان يطرح جانبا العواطف التقليدية، اي بناء الدور بوصفه نظاماً من الايماءات الموحية التي تتجاوز الطبيعة العادية وتكشف عما يختفي وراءها عن تناقض الاستجابات الانسانية، خاصة عندما يتعرض الممثل لمثير غير مألوف، او تنتابه موجة من الانفعال والحماس ويأتي بأيماءات شتى، وهو يرقص ويغني بحواره وينطق عباراته بنبرات مفخمة تارتاً، وناعمة تارتاً اخرى ووفقاً لنوع المثير.

اما المستوى الآخر من الصراع الذي يتحرك بموازاة المستوى الاول حين يقتحم منفيستو بشخصه كل افكار فاوست لهتك اسرار المقدس فيها، فيما يستسلم فاوست الذي يتماهى بخنوع مع الواقع الجديد بكتابة وثيقة بالدم التي تحدد مفهومها وشروطها مع منفيستو خادم ابليس.

مفيستو: سأخدمك طالما انت حي، لكنك ستبتاع خدمتي بروحك..

فاوست: لقد وهبتك اياها ، منذ الآن

مفيستو : لكن الهبة يجب ان تكون في وصية مكتوبة بدمك.

فاوست: انني في حبك، اجرح ذراعي وبدمي اؤكد ان روحي ملك للوسيفار العظيم... انه تنازل عن جسدي وروحي.

رغم ان كليهما يمثل الشر، الذات الكولونيالية المتعالية فان فاوست يمضي قدما الى نهايته٠وعلى الرغم من انه لم يكن يبدو من الممثل لشخصية منفيستو من وراء القناع الذي يحجب وجهه الا حركات العيون مما يترتب عليه، ان التعبير يكون مبالغ به من وضوح الصوت وصحة النطق واتقان مخارج الحروف، فتلقين الممثل طائفة من الارشادات التي تعاونه لكي يجعل من شخصيته واهب ذاته اثناء الاداء ،عبر تكامل قواه النفسية والجسدية التي تنطلق من اعماقه وغرائزه ليكشف عن صورة هذا النشاط ولكي لا يحدث تفاوت زمني بين الاداء ورد الفعل المرئي، او تتحكم بأدائه ردود الفعل الخارجي، رغم انه يؤدي الى حالة التركيز واكتشاف امكانيات الممثل في حرفته٠ويرى الباحث ان هذا المستوى من الصراع يكشف عن تصادم الرؤى في البنية المعرفية ذاتها صراع الافكار والثقافات بين انفتاحها من جهة، الذي يعبر عنها فاوست، وبين الشر من جهة اخرى ويمثلها منفيستو والذي يمضي في اغوائه وهيمنته كقوة كبرى لا يحدها حدود وجاءت المعالجة الاخراجية لصراع الشخصيات في صنع تصور مسرحي ينضوي ضمن ممكنات دالة داخل تشكيلات ترميزية لواقع الحدث المسرحي لإنتاج مقاربة سيميائية تنصهر فيها العناصر المسرحية من ممثل وديكور وازياء واضاءة ومؤثرات صوتيه فضلا عن السياق النصي في نسق العرض، والذي تتشابك فيه انماط دلالية متنوعة تستمد تصوراتها من مرجعيات ثقافية متعددة في اشكالها لإنتاج صراع الشخصيات في العرض المسرحي٠ويضع المتلقي في راهنيته وحركيته الان وهنا ازاء التصور التاريخي الذي قدمه الصراع الديني كرؤية دينية بين عالمين عالم الحاضر وعالم الغيبيات(القدر) والانا والقدر٠إذ يضرب فاوست بالدف وهو جالس بإيقاع واحد متكرر، وكأنه يستدعي شخص غائب عن ناظريه ، ثم ينهض واقفا على قدم واحد، مقلداً منفيستو في حركته، ما زال مستمرا بضرب الدف بقوة اكبر، يدور حول نفسه بحركات راقصة ليعبر عن غايته وهي تشكيل بعد معرفي يتسم بوضوح الهدف وسهولة الفهم وادراك من قبل المتلقي، لحضور لوسيفار بشخصه٠إذ كان يلعب سحر الأيماءة وايقاع الصور على البناء المنطقي، فرمزية الاشكال، وظهور مجموعة من الممثلون يتحركون في المسرح مرتدين أزياء من الجابان ويغلف ارجلهم بشراشيب سوداء التي تدق الارض وفقاً لإيقاع مرسوم يؤدي دور الموسيقى التصويرية، الوجوه بلا مكياج ، ترتسم عليها تعبيرات معينة متماثلة، نظرات عيون سوداء تنطفئ بين الحين والحين في جفون متحركة بسرعة، وبحركة واحدة ومتشابهة بالجسد، يميناً ويساراً مرة ، ومرة اخرى تحيط بشكل دائري بلوسيفار العظيم، وكأنهم اشخاص ظلال تبدو احياء، وكأنهم شركاء في تعلم السحر٠فأداء فاوست الممثل كراقص مرتبط بالدلالة الفكرية للموضوع، مع تنوع ملامح الشخصية التي تمثل دلالة بحد ذاتها، إذ تنفرد بنفسها ولها عالمها الخاص على خشبة العرض مما جعل عملية ربطها ضمن منظومة بصرية، فإصدار الايماءات الموحية توقظ المعاني المتعلقة بالمشاعر والخبرات الجمالية التي تنتسب الى عالم السحر٠ان نسق العلامات الادائية تتشكل على وفق معطيلات دالة، ولعل وثيقة الدم كعلامة ايقونية متمترسة خلف واجهة الكتابة بالدم مرمزة بحضور لوسيفار(ابليس) فظهور لوسيفار بشكل مفاجئ في وسط

المسرح، وهو يحمل عصى طويلة في نهايتها وضع رأس تنين مشوه بقرنين ملتهبة.إذ تتميز شخصية لوسيفار بخسته وشكله المشوه "الغروتيسك Grotesque"(١) والذي اتسم بشكله وزيه باللون الاسود، فيما تعدد شكل زي فاوست ليقدم لنا قراءات مغايرة للشخصية الملونة تبعا لرغباتها، وحاجاتها، وليكشف فاوست عن ماضيه الذي كان يتميز بالطاعة.فتميز الاداء بدلالته الرمزية إذ لجأ المخرج الى تعدد ارتداء اكثر من زي، فمرة يرتدي فاوست زي الراهب ويتشكل بحركته التي تميز الراهب المطيع، واخرى زي الطبيب إذ يتفحص مريض ما ويتخذ شكل وحركة الطبيب، واخرى زي الملوك فيسير بتبختر وعجرفة في اصدار اوامره الصارمة، ثم يختي بتواضع لإبليس ليظهر انه شخصية عازمة على معرفة كل انواع السحر، ولكنها تظهر شخصية مهتزة وقلقة لا تستقر على حال.

لوسيفار: (قهقهة) فاوست الانسان لا يفهم الا ما يناسبه...

يستلقي فاوست على الارض كأنه طفل صغير يكتب واجبه المدرسي، يخرج ورقة وسكين ، يجرح ذراعه مرة واحدة لخروج الدم الذي هو عبارة عن الحبر الذي يكتب به الوثيقة، فتصدر صرخات الألم التي يتخللها ضحك مفارق للبهجة اثناء جرح يده، فتنتاب لوسيفار موجة من الضحك المتقطع، وبوقت واحد تظهر الابتسامة لمجموعة الممثلين، وكأنهم جسد واحد وشكل واحد.فيرفع لوسيفار عصاه الى الاعلى ثم يضرب بها الارض بقوة، ثم يختفي لوسيفار وخروج مجموعة الممثلين بحركة متماثلة. فدلالة التناول الابداعي لأداء دور(ابليس) الذي يعتبر ايقونة تمثيلية، فشخصية لوسيفار(ابليس) لديها أكبر مساحة للتأويل في فهم وادراك المتلقي، فلا داعي لتبرير ما يعرضه الممثل وما يجب على شخصيته ان تفعل، واين توجد الشخصية في اي زمان ومكان، وانما هي شخصية تحريك الذاكرة الراكدة للمتلقي لتصل اليه مهمة ووسيلة الشر، التي هي أشبه بممارسة الحرية بلا حرية.

اما المشهد التالي فيعبر فاوست بعد ارتداء زيه الجديد والمتغير وشراكته مع شخصية منفيستو ليس فقط في تسلطهما معا في الوجود، وأنما لمشاكسة القدر، فيحمله شيطانان هما بديلا منفيستو ويمضي الى الفاتيكان لتحقيق أولى معجزاته ، يظهر البابا وسط المسرح، إذ تحظى الشخصية بعناية فنية، واضحة السمات لافته للأنظار، حسب ما يعرف عن زيها وشكلها في العرف الديني، ويشترك فاوست وهذان الشيطانان الذي يتمثلا له بصورة رجل وأمرأه، في مأدبة البابا، وبأمر من فاوست يوجه بديلي الشيطان، أن يتخذ احدهم

---

١ - الغروتيسكا: رسوم تمثل كائنات تصف انسانية ونصف حيوانية، وقد يطلق على المشوه المعالم، ليدلل على مظاهر منافية للعقل،إذ ارتبط المصطلح بحكم دلالته الاصلية وهي التجسيد لكل انواع التشويه الجسماني، كما ارتبط مفهوم العروتيسك ايضا بالخيال الجامح وغير الموضوعي، وحضور بعض سمات العجائبي ليجعله محسوساً، فهو ضرورة فنية، ولمسة من اللمسات الجمالية للدراما، وهو شكل مباشر للدلالة والبرهان إذ تتعدد وظائفه حسب الشخصية والتاريخ. انظر: حسن المنيعي: الجسد في المسرح، مكناس، المغرب، مطبعة سندي،١٩٩٦،ص١٠٦

شكل المقعد والاخر شكل المنضدة ، إذ يقدم فاوست للبابا الطعام، ويتناول البابا طعامه، وكأنه لوحده، إذ لا يرى ولا يصغي لصوت فاوست الناحب يرتل:

فاوست: (لنفسه) لتكن على الارض كالإلّه في السماء، سيداً متسلطاً على سائر العناصر.

وفجأةً يتنازل البابا عن غروره اثر صفعة من فاوست الذي لا يراه، يلتفت يمينا ويسارا ويخرج في تواضع. وبحركة بهلوانية وشقلبه، يعبر فاوست عن انتصاره المزعوم، ولم يبقى سوى ذهابه الى قصر الامبراطور ليأتي بمعجزات اخرى في بلاط الامبراطور، في وسط المسرح يجلس الامبراطور على المقعد الخشبي ، يقدم فاوست نفسه ، يصفق له الامبراطور، فتثور غيرة احد رجال الحاشية، فبحركة من فاوست وبعض التعاويذ التي تعلمها، ينتاب هذا الرجل غضب شديد فيقفز ويتشقلب، ويقوم بحركات يهدد بها فاوست، وعندئذ وبلمسة من يد فاوست يشفيه من غظاظة غرائزه المتوترة ويحيله الى طفل صغير يبكي.هنا تظهر شخصية فاوست يتحرك حاملا على ظهره مكنسة، واستجاباته الساذجة تعادل رد فعل انعكاسي لاستجابات طفل لا يدرك حدوده.

وفي المشهد التالي يظهر فاوست وهو حاملاً لمكنسته، متوسلاً لوسيفار(ابليس) أن يلتقي(هيلين الجميلة) المرأة التي احبها، فيجيبه منفيستو خادم ابليس، انه يجيبه الى كل ما يطلبه، حتى الرحلات في الزمان البعيد والاماكن القصيّة، ويقدم له النساء والخمر والذهب، ويعلمه اسرار الفلك وفنون السحر، ولكنه يرفض أن يحضر له زوجة(عصام بهي، ص١٢٢، ١٩٨٦).

منفيستو: فما الزواج ألا لعبة تقليدية، فلا تفكر فيه بعد ذلك إذا كنت تحبني حقاً.

يطأطأ فاوست رأسه الى الاسفل، آسفاً ليعبر عن امتعاضه، وقد رمى مكنسته جانباً، فحركة رأسه موافقة لما يقول منفيستو، أما حركة يده فترفض بشدة، هنا يستخدم الممثل تقنية القبول والرفض في آن واحد بالاعتماد على تعابير صوته وجسمه، إذ شكلت الاضاءة عنصرا فاعلا وحدثا مشاركا عن طريق اضاءتها لبؤر الصراع دراميتيكا سواء بصفتها اللونية ام عنايتها للشخصية في حركتها وفعلها الدرامي لتجسيد وجودها، او بالكشف عن خفايا الشخصية.وساهمت المؤثرات الصوتية الحية التي يطلقها فاوست بصوته، وبمشاركة المجموعة من خارج الخشبة في خلق مناخات منحت الممثل فاعلية الاشتغال والتناغم من مسايرة الحدث المسرحي.يخلي المسرح لفاوست فيدور حول نفسه عدة دورات، وكأنه يعود بالزمان الى الخلف، هنا تشكل الاضاءة عنصراً فاعلاً إذ تشارك شخصية قاوست في حركته، الاضاءة البيضاء تدلل برجوع الزمن الى الوراء، إذ يعود بنا فاوست بعوالم افتراضية الى وقت لقاءه الحاضر، ويقدم هيلين الجميلة التي احبها حد الجنون، فتظهر مفاتنها الانثوية والتي تزيد من شبقه الجنسي، وعندما واجهته بالتحدي ثلاث مرات قام بأداء صامت ليدلل عن حبه وعشقه لها، فيطلب منها حمل مكنسته، دلالة لمشاركته في تعلم السحر، فترفض وتطلق صيحة تقزز، ويؤدي فاوست صورة الطفل الوليد وهو يقفز بين ساقي هيلين التي تفترش الارض من كثرة الضحك

المبكي، ويدور حولها، لكن يتحول الضحك الى بكاء واسف لما وصل اليه، يبقى فاوست الحالم صامتاً، بطريقة كاريكاتورية تخرج هيلين تاركاً فاوست لوساوسه.

فاوست: (يقف بقدم واحدة، مقلدا حركة منفيستو، وكأنه تمثال)

ويرى الباحث أن رفض منفيستو احضار زوجة فاوست تشكل بداية نهاية صراع فاوست مع القدر الذي طالما رفضه، بل حتى في كل فسقهما لم يستطع فاوست أن يحظى ولو لمرة واحدة بلقاء هيلين زوجته وحبيبته، وكل ما يقدمه منفيستو في شخصية المرأة التي احبها " فاوست" حيث المرأة ليست سوى جارية ينبغي ان تنتهك كينونتها ونشوة انسانيتها. إذ وظف المخرج أزياء هيلين في الكشف او التعبير، او ترميز لشخصية المرأة بما تختزنه من فاعلية سواء في اللون او في الطراز، في قرائتها لذات الشخصية سيكولوجيا مع تقديهما وجوديا وحسيا لتتمظهر رمزا وتصبح جزء من طبيعة قراءة فاوست لقدره. كذلك يرى الباحث إن مشهد البابا يعتبر مفتاح المسرحية لإعلان تمرد فاوست وتدور الاحداث داخلها، فجميع اعمال فاوست وأولئك الذين التقى بهم من الذين اعطوه اولى دروس السحر، وتواجده في قصر الامبراطور، وما يطلقه من صيحات هستيرية، وتحوله من طبيب الى عالم اللاهوت الى شخصية شريرة ترضى بالسحر الاسود، وما يؤديه من مناجاة مؤثرة، تدفعه دفعا الى نهايته حيث يقدم دمه قربانا لتعلم السحر، انه اشبه بديالكتيك السخرية، إذ يضحي بذاته الا انها تضحية ساذجة. ومعاناة واهية. او محاورة فاوست الرمزية مع طلابه، واستخداماته لرفع الصوت وتعابير الوجه، وكثرة ايماءاته، وكأنه المتسلط في اراءه على وجوده، ودعوته للزيادة بالمعرفة وقهر الذات حتى ولو كانت في الجحيم الذي دعي لفعله، حيث يمضي فاوست بتمرده على كل القيم الانسانية الخيرة، يمضي الى حدوده القصوى حيث لا احد يهتم، او حتى يستفزه الجحيم. تقترب ساعة النهاية، هذه هي المرحلة الاخيرة، وسوف يهب فاوست جسده مثلما وعد الشيطان بذلك.

وفي المشهد التالي، فاوست مع موعد الموت ولم يتبقى له سوى دقيقة واحدة في حياته، وتبدا الجولة الاخيرة ضد قدره، فيقدم فاوست عدة مقترحات يمكن ان تساهم في انقاذه من الموت.

فاوست: (صارخا) توقف ايها الزمن...

فهو يقترح توقف الزمن لكي لا تحين لحظة هلاكه، لكن عبثا يفعل، فالسحر الاسود لا يوقف الزمن، فيتوجه الى الارض لتنشق وتبتلعه، وتنقذه من الموت، الا انها لا تستجيب الى توسلاته، فيثور وتبدأ حركته المتسارعة بالهدوء شيئاً فشيئاً، ثم وائته حيلة اخرى متهماً زيف اساطير الفداء، فيلتمس مؤازرته في مواجة الموت، لكن السماء تنذره بانه سيتعرض للصواعق وغضب الله عليه.

فاوست: (يسقط على الارض) آلهي، آلهي لماذا تركتني..

ويتوسل فاوست الى الله متسائلا عمن يكون المسئول عن عمل وضيع كهذا، وحين يهم بالتوبة والرجوع عن افكاره لتعلم السحر الاسود، إذ تقترب ساعة النهاية، هذه هي المرحلة الاخيرة، وسوف يهب فاوست

جسده مثلما وعد الشيطان بذلك، عندما وقع فريسة لصراع باطني من جراء سعيه لاكتشاف قدر جديد، فليودع تلاميذه قبل ان يتركهم ليتجرع كأس الآلام، تظهر على المسرح مجموعة الطلبة، وهي تقوم بأداء حركات متطابقة وبكل تقنية بالاعتماد على حركات الجسد، وبصمت يتشوق جميع طلبته لمشاهدته وهو يحاول التوبة، وهو اعلان صريح بعدم جدوى دراسة السحر، وينبري اثناء ذلك صديقاه (فاجنر) و(فالدس) ويعربان في حديثهما عن تفاهة العالم، بحركات غير متزنة، ونبرات صوت شبيهة بأصوات اطفال يتنافسون على دمية، انهما يمثلان الانسان الاحمق الذي هو نتاج عقل ناقص لا يليق بشرف الانسان٠هنا فاوست اشاع روح الاستخفاف من مصيره، وانه لم يستطع ان يجعل منه نموذجا للقداسة المطلقة، لهذا اختار فاوست ان يتخذ منه موقف التوبة في مقابل الخلاص من الموت٠وأن لا تحل اللعنة عليه وتمزق روحه التي آثرت ان تطوي بين ثناياها ضربات دامية مسددة الى القدر٠

ويرى الباحث إن الشخصيات في حالة اهتزاز شديده كأنَّ هذه التورية تنطوي على التوبة في رحلة الانسان الذي وجد نفسه ضحية زبانية جهنم، لتقترح خطاب الله سبحانه وتعالى، والذي يقودها للخير والنعيم٠ فان اداء الممثلين، بفعل قصدي اداءاً يغطي المشهد الاجتماعي والديني الذي يلامس المحظور من الشرور المتراكمة والتي تحاصر ذائقة المتلقي الحسية والفكرية والجمالية٠ كما ان الصراع بين الخير والشر ربما يحمل من الاحتجاج والرفض لكل ثيمات التي اشتغل عليها صراع الشخصيات وخاصة صراع شخصية فاوست وذاته الذي تريد السيطرة والتحكم بهذا الموجود٠ وهكذا، إذ تتظافر الأدوات الفنية من إضاءة وموسيقى وديكور في توهج العرض وإضاءة الجوانب المظلمة فيه، وهو ما لا يتحقق الا بوجود الممثل الذي يعتبر جهاز كامل للتعبير وللتصوير، الذي تمتح من معين حكائية فاوست سيرورة تقليدية لمعاينة فكرة الصراع الرئيسة في المسرحية بين الخير والشر٠

وتدق ساعة منتصف الليل ويتذوق فاوست جرعة موته المرة، وتسري في جسده رعشة الاحتظار٠ انه لم يعد انسانا بل يصبح في النهاية شبيها بالحيوانات التي كان يعتقد انها تتمتع وحدها بالسعادة٠

ويرى الباحث ومن خلال نموذجين نموذج الذات ونموذج المجتمع يغدو جدل السخرية والتقديس لنظام الخير والشر والمواثيق والقيم السائدة، ماهي إلا مفارقات لا معقولة في الحياة، تعيد الشخص الى توازنه ، فينطلق دويها في الكشف العاري للحقائق٠ فأتخذ العرض في طرحه للشر الكامن في الذات الانسانية مرآة متعددة الاوجه ثم تتحطم اوجه النموذج تبعا لذلك٠ فتنشأ من هذه العملية شرور اخرى لا تلبث ان تتحطم بدورها، حيث تتقابل البيئة التي يعرضها النص مع بيئة العرض لإظهار عالم جديد ، فالمشكلة الرئيسية في المسرح هي البحث عن وسائل جديدة للتمثيل، بعيدا عن الاهداف التقليدية وهي المحافظة على الالقاء السليم وتصوير الشخصية، ولكي يحقق الممثل حرية التصرف في اداءه اعتمد على التعبير عن المتغيرات بوسائل محض مسرحية٠ فاهتم بالمحافظة على الزمن المسرحي، وعلى سحر الكلمات، ومراقبة نفسه باهتمام

مبالغ فيه (كيف يتحدث)، هذه المعالجة الحرة هي خطوة لتحرير الممثل من تجربة فاشلة مستندا الى تكنيك ادائي يدخل في نطاق الصنعة الفنية، واي اسلوب للتعبير يكون مقبولا٠فتكنيك الممثل وظيفي ويبرره منطق فهمه ومعنى الشخصية، فالسير على الاقدام بخطوات سريعة، والوقوف على قدم واحدة وظهور منفيستو بوجهين مختلفين، وكانه منطق الحياة اذ لا يمكن ان يخلي مكانه لمنطق الضرورات الفنية، مما دفعه الى استنباط الحركة والصوت بصور محددة، فيظهر كملاك مرة وكشرير مرة اخرى، فتتقلب العواطف تبعا لتقلب الازياء والملابس والادوات المسرحية التي اصبحت شريكة للممثل في اداءه، وهي امتداد فني للممثل، فرسم الشخصية بدرجة ما من الوضوح بالمؤثرات الصوتية والجسدية، ساعدة الممثل ليقدم تعبيرا مبررا لرغباته وآلامه وافكاره عن طريق حركة الجسم والصوت، فإصدار الايماءات الموحية توقظ المعاني الدفينة في لاشعور المتفرج كما ينبغي ان تكون الايماءة بمثابة ايماء والهام يثير طائفة من الاستجابات ويدفع الى الشعور الكامن للمشاعر المتعلقة بالفرد والخبرات الجماعية التي تنتسب الى بلد ما، بإقامة اتصال فردي واتصال جماعي بين الممثلين والجمهور، فالممثل يخاطب المتفرج مباشرة٠لذااهتم المخرج بنقل المعنى بسطحية بعيدة عن الفهم العميق والاساسي الصادق، عبر دلالة الاداء الكهنوتي القائم على الزي والحركات الصارمة، اذ خضع لمجموعة من الرموز الاجتماعية والسلوكية وبالتالي انسحب ذلك على مجموعة الاعراف الحركية للعرض المسرحي، وبهذا لم يوفق الممثل بنقل سلوك الشخصية، وذلك لاعتماده على سلوك يؤخذ بشواهده الخارجية، متناسيا ان معناه ومغزاه يكتشف فقط عن طريق فهم الافكار والاحاسيس اللاشعورية الكامنة داخل الانسان، وهذا ما اكده(اميل زولا) ومفسره (اندريه انطوان)، وهي قدرة الممثل على التعبير بعيد عن التصور الظاهر للأشياء، واكد(انطوان ارتو): "فعلى الممثل ان يعي ويدرك ان تكوينه الجسدي جزء لا يتجزأ من الشخصية التي يمثلها فيده وقدميه وظهره تقوم بتعبير جيد ومعبر احسن من اي لفظ صاخب٠اي بمعنى يوظف الايماءات البسيطة والحركة العادية للناس على طبيعتها حتى تتلاءم مع بساطة الفعل المسرحي"(الشرقاوي، ص ١٧٨، ٢٠١٢) اما منهج ستانسلافسكي او اسلوبه يتطلب من الممثل استعمالا لخياله وفهمه لكل لحظة من لحظات المسرحية وهو في مغزاه يساعد الممثل على اكتشاف ذاته اولا تمهيدا لتوظيف امكاناته الداخلية والخارجية لأداء الدور المراد تمثيله٠ اذ يجب ان يكون التناول الابداعي للدور المسرحي، عندما يعرف الممثل ما يجب على الشخصية ان تفعل واين توجد في اي زمان ومكان، وعلاقته بالشخصيات الاخرى٠فالاهتمام بذات الشخصية، ودخيلة نفسه دلالة لإبراز الجمال الذاتي٠

ويتبين من هذا كله ان الممثل في عرض مسرحية فاوست لا يعرف وحدة المكان، اذ تدور احداث المسرحية في المشهد الاول في قاعة الدرس، في المشهد التالي ننتقل الى المقبرة ليتعلم السحر، ثم الى الفاتيكان ثم الى مقر الامبراطور، ثم يعود الى غرفته، ثم الى قاعة الدرس، وفي هذا دلالة للإطاحة بوحدة المكان والزمان٠لا يهتم الممثل بوحدة الصراع فنجده كثيرا ما يتصرف كمهرج، او بروح لطيفة او شخصية هزلية، او

كملاك ـ او كناية للشر، وذلك دلالة على اشتغال الممثل لكي يفرج عن اعصاب المتفرج من وطأة الحدث٠اما القطع الديكورية تم استخدامها وظيفيا بشكل فعال ومتحرك ومقترن بتحولات الشخصية سواء باستخدام الصليب والكتاب الذي تعددت وظائفه، ام الكراسي التي جسدت افتتاح الحدث الدرامي، مرة وكأنها قاعة للدرس، واخرى تابوت في المقبرة، واخرى عرش الامبراطور، وسرير في بيت فاوست عند لقاءه بهيلين حبيبته الجميلة، ام الرمح والشعار الذي وضع في راسه وكانه رأس تنين مشوه بقرنين ملتهبة٠كما تمظهرت دلالات تعدد استخدام القناع، فأن اداء الممثلين يقدم قراءة منتقاة للوجود والرضا بالقدر بخطوط تكاد تتقاطع بوظائفها الادائية عن طريق محاورة الصراع بين الخير للشر والعكس٠

فنخلص من كل ما تقدم إذ أكد التكنيك الخاص لأداء الممثل، عبر جسده ووجهه وظهره وصوته، وملحقاته الاخرى، تقنية التنوع والتوازن، ليجسد الممثل على خشبة المسرح اكثر من دلالة، وأن هذه المدلولات غير منفصلة داخل حقل سيميولوجيا الأداء ليكون عمل الممثل اكثر جاذبية ووضوح ومؤثر بدرجة من الاقناع والاثارة، فهو يؤكد:

الدلالة التأويلية لتحول المعنى الفكري الذي اختزلته المجموعة بحركات وإيماءات راقصة بتجسد فكرة(الرفض/ القبول) في صور جمالية دالة بلغة تعبيرية للدخول في نطاق المشاعر والاحاسيس٠

الدلالة التقريرية، إذ جسد الممثل بتعبير نزع الرداء ورمي الصليب، وضع القناع، دلالة لتحديد الشخصية وبهذا امتاز الاداء ليؤكد علامة متحولة من حال الى حال٠

الدلالة الدينية عن طريق تقنية الاداء المباشر بمفردات واضحة، فظهور البابا بزيه الكهنوتي، وتحديد الحوار بمفردات دينية وتعويذات تعلم السحر الاسود في المقبرة٠

الدلالة التشكيلية، وذلك لتأكيد شكل الشخصية، فبدت شخصية وسيط الشيطان وهو يرتدي الزي الاسود، وشكل على هيئة آذان الحمار ويحمل في أعلى جبهته قرنين، لبث رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل، ولتأكيد فعل الشخصية في بنائها المتمثل بالتواءات الجسد ونغمات الصوت المختلفة، إذ يتحول المعنى من سمته الواقعية الى سمة تعبيرية عبر ارتداء القناع ليدلل الممثل على اسلوب التمثيل الايهامي وتأكيد شكل الشخصية٠

دلالة السلطة كقوة ورمز، إذ يجسد الممثل سياسة التلون والتلوين وخاصة شخصية فاوست، وشخصية وسيط الشيطان، وظهور ابليس بصولجانه وشكله المشوه كقوة ورمز لتجسيد كل الشر الذي حرك انطباعات وذاكرة المتلقي الراكدة تجاه هذه الشخصية التي لا تحتاج الى كثير من التاويل٠ الدلالة الفلسفية إذ تشكل شخصية ابليس، وشخصية فاوست تناصاً فكرياً لشخصيات مخزونه في ذاكرة المتفرج، إذ تختفي هذه الشخصيات وراء اكثر من قناع لتعطي اشارة على الاداء التقديمي٠ دلالة التحريض عبر تعدد اقنعة وسيط الشيطان واعلان فاوست لبيع روحه للشيطان، وتمرده على قدره ، بسياسة التحريض على النظام الآلهي والاغواء بتحقيق كل ما يطلبه فاوست، ليعلن وبصوت عالي كلمة"موافق" وكتابة وثيقة الدم، وخلع قلادة الصليب من رقبته لتتميز

دلالة التمرد التحريض لتصل الى فكر المتفرج. الدلالة البصرية إذ مثلت الملابس وظيفة جمالية ساهمت بتشكيل الصورة المسرحية، وبث رسالة بصرية داعمة لعمل الممثل وللغة العرض المسرحي، إذ دفعت الملابس بالممثل ان يتفاعل سيكولوجيا انعكس على كثير من الحالات التي يتطلبها أداء الدور. الدلالة الايدولوجية او الفكرية، فكتابة فاوست وثيقة الدم مقابل بقاءه لمدة خمس وعشرون عاما اخرى، فتنوع ملامح الشخصية اثناء كتابة الوثيقة كونها علامة متمترسة خلف الرمز، إذ تحكم بأدائه ردود الفعل الخارجي فيتشكل جسمه مع كل جملة، ويرسم على وجهه في كل كلمة تعبيرا مختلفا عن الاخر ما بين أدعاء البراءة والخبث والخداع ليخرج من جيبه سكين ليخرج الدم وهو جالس مع ابليس، ليدلل على صدقه. كذلك ضرب الدف بقوة وأداءه لحركات راقصة لتشكل بعدا معرفيا يتسم بالوضوح ليحاكي شخص مجهول، وظهور مجموعة وسيط الشيطان وهم يتحركون بشكل متماثل، وضرب الارض بأقدامهم بإيقاع واحد، فيؤدون دور الموسيقى التصويرية، فيظهر ابليس الذي اتسم بشكله الغروتسكي المشوه وهو يحمل عصى طويلة في نهايتها رأس تنين بقرنين ملتهبة ليقدم لنا قراءة تفاعلية وفق انساق العرف الشعبي المتعارف علية لأداء الشخصية الشريرة.

١٠ دلالة السخرية والتنكيل، إذ رغم كل إمكاناته التي امتلكها من تعلم السحر، فهو لا يستطيع ان يلتقي بزوجته التي احبها حد الجنون، فينكل وسيط الشيطان بهذه العلاقة الفطرية فيحذر فاوست بأشد عبارات التهكم والسخرية من علاقة الزوج بزوجته، فيعبر فاوست بحركات هجينه متمثلة بين الرفض والقبول فيده تعطي اشارة الرفض بينما رأسه يعطي اشارة الموافقة لطروحات وسيط الشيطان ، ليعلن سخريته بصمت، وفي المشهد الاخير، الموعد مع الموت يصرخ متوسلاً ليوقف الزمن لكي لا تحين ساعة هلاكه، فالسحر لا يوقف الزمن، لتحل نهايته ساخراً من نهايته التي رسمها من جراء سعيه لاكتشاف قدره الجديد.

الفصل الرابع: النتائج ومناقشتها: (Results are discussed)

ليس ثمة قاعدة ثابته ولا شرط ينص على عرض النموذج الشرير، واي اسلوب للتعبير يكون مقبولا، لذا اعتمد الممثل على استيعاب المغزى الفني والجمالي للدور الذي يسبق عملية اختيار الافعال من وجهة نظر الشخصية، الذي يجده الممثل ويكون قادراً على تنفيذه بحيوية، أي جذب كل طبيعية الممثل، افكاره ومشاعره، وتخيلاته التي تقود الى عملية الابداع. ويحكم هذه العملية تميز الدلالة الانتقائية او الفرصة الانتقائية لاختيار الممثل القادر على اداء الدور، وعدم الوقوع في الخطأ، ولغرض ضمان الاداء، واستثارة الرغبة في القيام بأداء الشخصية الشريرة مستخدماً مختلف وسائل التعبير التمثيلي (الفيزيولوجية، الكلامية، تعبيرية صامتة) للتأثير على المتلقي.

تميز أداء الممثل بإعداد الشكل الظاهر الخاص بالشخصية، لان ملامح الشكل الظاهر لا يحتاج الى جهد خاص من الممثل لكي يلتحم مع الجانب الداخلي لدوره، وان تغيير هيئته يعطي مساحة أكبر للتأويل، وتحريك الذاكرة الراكدة لدى المتلقي لتصل اليه المعلومة المهمة.

إن تكنيك الممثل وظيفي ويبرره منطق فهمه ومعنى الشخصية، إذ جاء الأداء التمثيلي في مسرحية فاوست حاملاً لأكثر من دلالة، وبحضور بعض سمات العجائبي كضرورة فنية، كتعبير فني جمالي عن جملة الخصائص الجسدية والمعرفية والمزاجية والوجدانية في صورة معينة تختلف حسب الشخصية.

تميز الاداء التمثيلي باشتغال الدلالة الدينية، إذ خضع لمجموعة من الرموز الدينية والاجتماعية والسلوكية وبالتالي أنسحب ذلك على مجموعة الاعراف الحركية المسرحية، التي تقوم على نقل المعنى بسطحية بعيدة عن الاحساس الصادق. لذا تتبين الدلالة الدينية لمرجعيات الشخصيات، عن طريق تقنية الاداء بمفردات الحوار واسلوب قائله وهي مرجعيات يستطيع المتلقي فك رموزها بسهولة عن طريق احالتها الى المراجع الدينية والفكرية. كأستخدامات الصليب المتعددة اثناء الأداء التمثيلي، وظهور شخصية البابا كرمز ديني، فالشر واضح من وجهة نظر الشخصية، ومعلن في حوار الشخصيات كما في مشهد" فاوست" مع" لوسيفار" حين يؤكد بشكل واضح على بيع روحه للشيطان، وتمرده على الواقع المعيشي، وادانة هذا الواقع المعرفي والديني، عبر كشف المدنس في العلاقات الانسانية. إذ يتمظهر الشر سواء في بنية الحدث الدرامي ام في مثوله خلف الدلالة الادائية للممثل الذي يتأرجح بين الألفة والغرابة، بوصفه اداة فاعلة في احداث العرض المسرحي.

تكنيك اداء الممثل مركب وفق الاساليب الفنية المسرحية، لتشكل بناء العرض المسرحي. فأعتمد الاداء على تجسيد الشخصية بآليات الشكل لإظهار المضمون، لذا تتبين الدلالة التقريرية (الايقونة) عبر اشتغالات الممثل، فاستخدام القناع دلالة على تحديد الشخصية ودورها، ويتضح هذا الدور والوعي به من خلال الحركة وايماءات الممثل والتي تعتبر بناء جسدي متعدد، واحالات الى المستوى الثقافي والنفسي والاجتماعي للشخصية الشريرة، كما انها تسهم في تعزيز الفعل الدرامي ودفعه نحو الامام، فظهور ابليس مع فاوست بشكله الغريب، ومنفيستو مع فاوست بأرتداء اقنعة متعددة المهام، وارتداء فاوست لرداء منفيستو، وتعامله الخاص مع المكنسة، هذا التعامل للممثل مع الزي والاكسسوار نسق يحدد مرجعيات وانتماءات الشخصية الشريرة، فلكل زي آلية تعامل يقوم بها الممثل تحكي نمطاً انسانياً مُحدداً، ولتمكن الممثل من الاندماج فيها، فهي تعبير فني جمالي عن جملة الخصائص الجسدية والمعرفية في صورة معينة، لذا جاء تلقي رسالة العمل المسرحي، وفك لشفرتها ورموزها عبر الدلالة التقريرية التي تكون مسؤوله عن فهم الحكاية.

اشتغال الدلالة التضمينية (المؤشر) فصراع الشخصيات في العرض المسرحي ذا اثر فعال لقياس قدرة أداء الممثل لدوره والتي تشتمل على صفات الشخصية، إذ يجسد الممثل (فاوست) الدلالة التضمينية، هذا البعد في الشخصية يتضح عبر مشهد الموافقة على الكتابة بالدم، وموافقته على كل شروط منفيستو وسيط ابليس بكلمة (طبعا موافق) إذ يقوم الممثل بتشخيص ايمائي لحركة الافعى، وليمنح اداءه التكوين البصري المتنوع، كما يتشكل وجهه بتعبيرات الانسجام والفرح بمنطق السياسة، لتتمظهر ايضاً الدلالة الايديولوجية (الرمز) وهي سيادة منفيستو وسيطرته، إذ جسّدَ فاوست عن النزعة الهروبية بنزع الرداء الابيض الكهنوتي وبيده طرح

السعفة المقدسة جانباً، والتراجع بخطوات متثاقلة ليغطي الصليب بملاءة بيضاء، ثم خلع منفيستو رداءه ويُلبسه لفاوست بعد تطهيره بتقنية أداء تعبيرية صامته، هنا يعبر منفيستو عن خضوعه لدكتور فاوست من خلال نزع ردائه، ليرتديه فاوست الذي يتقبله بروح المنتصر، إذ يعبر هذا الزي عن دلالة السلطة المطلقة التي منحها منفيستو كقوة شيطانية. وكرمز ودلالة، فدلالات الزي مرتبطة بمضامينها، وليس مجرد محاكاة للحياة، وإنما هو شيء اكثر تعبيراً عن الحالة النفسية ولكشف عما يجول في داخلها.

اشتغال الدلالة الفلسفية إذ كان الاقتراب من تجسيد الشخصية النمطية المسخية، من المهام التي تميز بها العرض، لذا اعتمد المخرج على شكل الشخصية لبث دور الشخصية الشريرة، وهو شكل مباشر للدلالة والبرهان، قاربها الممثلون بأداء لافت من خلال أسلوب "الغروتيسك" لتحضر مآساة فاوست من خلال شخصيات هذا العرض في قالب كاريكاتوري(استخدام الاقنعة)، ليدلل على مظاهر منافية للعقل وليرتبط بحكم دلالته الفلسفية بالتجسيد عبر التشويه الجسماني، فكان لخصوصية تشويه الوجه، وطريقة القاء الممثل عبر تلوينات الصوت، والحركة الهجين للممثل النصيب الاكبر في بث الشخصية الشريرة في العرض المسرحي، كل ذلك ساعد من اشتغالات الممثل الأدائية لتتمظهر دلالة الاداء التفاعلية، عبر رسم الشخصية مستنداً الى تكنيك أدائي بمساعدة المؤثرات الصوتية والجسمية، إي تحول الملامح الفيزيولوجية(الجسدية)الى لغة منطوقة، نفهم من خلالها الشخصية الشريرة في نطاق الصنعة الفنية، فنرى فاوست يخرج السكين ليخرج الدم الذي يكتب به شروط الاتفاق مع وسيط ابليس وبحضور ابليس، مع مجموعة الشياطين، إذ ينبطح فاوست على بطنه مثل تلميذ صغير، إذ يستمر في هذه اللعبة، ولا يقول الا ما يؤمن به، وبذلك يتحقق له التوازن النفسي من خلال هذا المستند او الوثيقة، فكان الممثل يشكل جسمه مع كل جملة وكل كلمة يقولها، ويرسم على وجهه في كل حركة تعبيرا مختلفاً عن الاخر ما بين ادعاء للبراءة، والمكر، والخداع، وانه جاهز لطاعة ابليس، رغم معرفة ابليس انه يكذب ومع ذلك يبدي فاوست استعداده ليدلل على صدقه المزعوم بالوثائق والادلة. ليؤكد الممثل مهاراته، ويجسد تعبيراً مبرراً لرغباته وآلامه وأفكاره عن طريق حركة الجسم والتواءاته والصوت المنغم بنبرات التفخيم والتنعيم، حتى يكون التأثير موحياً، من خلال اداءه على خشبة المسرح، وهو يحشد كل طاقاته الجسمية والنفسية ولكي يتحقق الاتصال بالجمهور، وبالتالي يستطيع المتلقي من فك الدلالية المرمزة لأداء الممثل. عمل المخرج بتقديم نموذجين تتساوى في قيمتها المسرحية، فمن خلال نموذج الذات متمثل بفاوست ونموذج المجتمع المتمثل في مجموعة الطلبة، ونموذج مجموعة الشياطين، يغدو جدل السخرية والتقديس لنظام الخير والشر والمواثيق والقيم السائدة موضع اشكالية قدرية، فأتخذ المخرج من خطته مرآة متعددة الاوجه لنماذج تتفرع وتمتزج ويتم اختيار احدهما تلو الآخر كمحور للعرض المسرحي، ثم تتحطم اوجه النموذج تبعا لذلك فتنشا من هذه العملية شرورا اخرى لا تلبث ان تتحطم بدورها، حيث تنشأ من هذه البيئة التي يعرضها النص مع بيئة العرض لإظهار عالم جديد للتمثيل بعيدا عن الاهداف

التقليدية وهي المحافظة على الالقاء السليم وتصوير الشخصية، ولكي يحقق الممثل حرية التصرف في اداءه اعتمد على التعبير عن التغيرات بوسائل محض مسرحية فاهتم بالمحافظة على الزمن المسرحي وعلى سحر الكلمات، ومراقبة نفسه باهتمام كبف يتحدث؟ هذه المعالجة خطوة لتحرير الممثل من أداء فاشل مستندا الى تكنيك ادائي مهاري متنوع تسمح للممثل بقدر محدد من الارتجال بما يغني دلالة الاداء الذي توافر للتعبير عن الشخصية الشريرة من استنباط الحركة والصوت بصورة محددة، والذي يدخل في نطاق الصنعة الفنية. الملابس والادوات المسرحية شركاء للممثل في اداء الشخصية الشريرة، ولتأكيد الدلالة البصرية، وهي امتداد جمالي ودعم لعمل الممثل وللغة العرض المسرحي، فالممثل يمنح الحياة لكل الادوات التي يستخدمها مرة تصديق له مثل العصى مع ابليس ومرة كعدو لنفس العصى مع فاوست في نهاية العرض كما ان استعمال الملابس كامتداد للممثل فإنها تساعد على تشكيل الحركات وقمعها مثال زي منفيستو، باكمام طويلة، وزي المجموعة بشراريب،إذ تدفع بالممثل أن يتفاعل سيكولوجيا، وهي تعكس الكثير من الدلالات التي يتطلبها اداء الممثل، واستعمال الكتب وغلقها، ورميها أرضاً، وضرب الأرض بأقدامهم بإيقاعات مختلفة في بداية العرض، إذ اقترب الاداء التمثيلي بما يعرف بـ (البايوميكانيكا) إذ تستعمل كوسيلة لأسلبة حركة الممثل وتعابير صوته وجسمه ولإظهار مهارات جسد الممثل. لتظهر الشخصية ولديها اكبر مساحة للتأويل فلا داعي للتبرير وهي أشبه بممارسة الحرية بلا حرية.

المصادر: (Sources)

الصحاح (دلل) (٤/ ١٦٩٨). (تاج اللغة وصحاح العربية) لإسماعيل بن حماد الجوهري تح/ أحمد عبد الغفور عطار. دار العلم للملايين. بيروت- لبنان ط:٤ ، ١٩٩٠

المعجم الوسيط: مجمع اللغة العربية، المكتبة الاسلامية للطبعة والنشر والتوزيع، استنبول- تركيا ، ط٢، ج ١، ١٩٧٢، باب الشين.

أحمد ابو هلال: مقدّمة في الأنثروبولوجيا التربوية، المطابع التعاونية، الأردن، عمّان ،١٩٧٤.

ابراهيم مدكور: المعجم الفلسفي، الهيئة العامة لشؤن المطابع، القاهرة، ١٩٨٣

ابراهيم حمادة : معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٥

أرسطو طاليس: فن الشعر، تر: عبد الرحن بدوي، بيروت: دار الثقافة، د ت

أندريه لالاند : موسوعة لالاند الفلسفية، تر ،خليل احمد خليل،ط٢، بيروت - باريس، منشورات عويدات،٢٠٠١

آن أوبير سفليد : قراءة المسرح، تر: مي التلمساني، أكادمية الفنون، القاهرة، مصر، ١٩٩٤

إدوين موير: بناء الرواية، تر: إبراهيم الصيرفي، القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، د. ت
احمد زكي: عبقرية الإخراج المسرحي، المدارس والمناهج، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٨٩
توفيق الحكيم: التعادلية، مكتبة الآداب، القاهرة،١٩٧٦
تزفتان تودوروف: اللغة والأدب، تر: سعيد الغانمي، ضمن كتاب: اللغة والخطاب الأدبي، بيروت: المركز الثقافي العربي، ١٩٩٠
جيلين ولسن : سيكولوجية فنون الاداء، تر: عبد الحميد شاكر، عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٠
جورج لوكاتش: دراسات في الواقعيّة، ترجمة: أمير اسكندر، القاهرة: الهيئة المصريّة العامّة للكتاب، ١٩٧٢
جلال الشرقاوي: الاسس في فن التمثيل وفن الاخراج المسرحي، القاهرة،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠١٢
روزنفال ويودين : الموسوعة الفلسفية، تر: سمير كرم، بيروت: دار الطليعة، ط٢، ١٩٨٠، مادة شخص.
رالف لينتون: دراسة الإنسان، ترجمة : عبد الملك الناشف، المكتبة العصرية، بيروت ،١٩٦٤.
سامية الساعاتي:الثقافة والشخصية، بحث في علم الاجتماع الثقافي، بيروت: دار النهضة العربية، ١٩٨٣
ستانسلافسكي: اعداد الممثل، تر: شريف شاكر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٧
ستانسلافسكي: اعداد الدور المسرحي، تر: شريف شاكر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق،١٩٨٣
سامي عبد الحميد : ابتكارات المسرحين في القرن العشرين ، د . م ، الناشر ، بلقيس الدوسكي ، ٢٠٠٥
سامي عبد الحميد: فن التمثيل نظريات وتقنيات جديدة لمسرح جديد، ط١، بيروت ، دار ومكتبة البصائر ، ٢٠١١
سعد اردش: المسرح المعاصر، الكويت، السلسلة الثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والاداب،١٩٧٩
صالح سعد: الانا- الاخر، ازدواجية الفن التمثيلي، علم المعرفة، الكويت، عد:٢٧٤، ١٩٩٠
عبد الرحمن ياغي: في الجهود المسرحية العربية، دار الفارابي، بيروت ، لبنان، ١٩٩٩
علم الدلالة: د: احمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٨٨
عصام بهي: الشخصية الشريرة في الادب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٨٦
فلاديمير بروب: موروفولوجيا الحكاية الخرافية، تر: أبوبكر باقادر وأحمد نصر، جدة: النادي الأدبي، ١٩٨٩
فورستر:أركان الرواية، تر: موسى عاصي، طرابلس لبنان: جروس برس، ١٩٩٤
فرانك . م هواتينج : المدخل الى الفنون المسرحية ،تر:كامل يوسف واخرون القاهرة ، دار المعرفة ، ١٩٧٠
لابوس ايجري : فن كتابة المسرحية، تر: دريني خشبة، مكتبة الأنجلو المصرية، مصر، ١٩٩٨

لسان العرب (دلل) (١/ ٣٩٩) : محمد بن مكرم بن على، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري، دار صادر، بيروت، ط٣، ١٤١٤هـ - ١٩٩٢- لسان العرب: باب (شخص)

محمد حسن الغامري: المدخل الثقافي في دراسة الشخصيّة، المكتب الجامعي الحديث، الاسكندرية،١٩٨٩

موريس ميرلو بونتي: المرئي واللأمرئي، تر: د٠ سعاد محمد خضر،دار الشؤون الثقافية العامة، العراق، بغداد، ط١، ١٩٨٧

منى احمد محمد ابو زيد، مفهوم الخير والشر في الفلسفة الاسلامية، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط١، ١٩٩١

مارفن كارلسون: فن الاداء مقدمة نقدية، تر: منى سلام، مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، القاهرة، ١٩٩٩

مسرحيات ايسخولوس: تر: أمين سلامة، ط١، القاهرة مكتبة مدبولي ، ١٩٨٩

من الأدب التمثيلي اليوناني، سوفوكليس، طه حسين، دار المعارف، مصر، ١٩٨٣

محمد التويخي. المعجم المفصل في الأدب، بيروت: دار الكتب العلمية، ١٩٩٣،ج٢

وليم شكسبير: مآساة الملك ريتشارد الثالث، ترجمة: عبد القادر القط ، دت، دار المعارف ٠